VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Euro / 2 Giblinge *# 0110*



Lügenpresse nennen die Lügner,
die an ihre eigenen Lügen glauben wollen, den
»Untergang der Welt durch schwarze Magie«
(Karl Kraus)

juni 2016

Bild: Lajos Tihanyi, *Karl Kraus* (1925)

versorgerin Nr / 110 / JUNI 2016 / österreichische Post AG / P.b.b 15Z04081 M, Stadtwerkstatt, Kirchengasse 4, 4040 Linz / RETOUREN AN: KIRCHENG.4, 4040

editorial

»Österreich ist das einzige Land, das durch Erfahrung dümmer wird.« Dieses vermeintliche Karl-Kraus-Zitat geisterte in den vergangenen Wochen durch diverse Foren. Se non è vero, e ben trovato, wie 49,7 % für Hofer zeigen. Auch für das Cover dieser Versorgerin, das auf unseren Journalismus-Schwerpunkt hinweisen soll, greifen wir auf ein Kraus-Zitat zurück, das – erraten! – ebenfalls gefaked ist, aber nur zur Hälfte und das gut das Zeitungswesen in dieser großen Zeit trifft. Anlässlich des 80. Todestages des Kritikers der »schwarzen Magie« hat Richard Schuberth ein Buch über Kraus veröffentlicht, aus dem wir einen Auszug bringen. Svenna Triebler beleuchtet das Feindbild »Lügenpresse«, Magnus Klaue den derzeitigen Hype um den »konstruktiven Journalismus«, Thomas Rammerstorfer untersucht FPÖ-nahe Printmedien, und Gerhard Scheit setzt sich anhand der Rezension einer Aufführung von Kompositionen Adornos in »Die Presse« mit Ressentiments der Musikjournalisten auseinander. Und wie korrupt der Journalismus schon vor 200 Jahren war, zeigt Paulette Gensler in ihrer Re-Lektüre von Balzacs *Verlorene Illusionen*.

Niklaas Machunsky stellt drei Thesen zum Antisemitismus vor, Marlene Gallner illustriert die Funktion antisemitischer Gestik im Film und Stephan Grigat kritisiert Micha Brumliks Absage an den revolutionären Kern des Zionismus in dessen Plädoyer für eine bi-nationale Struktur Israels. Die scheinbare »Zweiteilung« Österreichs im vergangenen Bundespräsidentschafts-Wahlkampf wählt Erwin Riess als Gegenstand einer Groll-Geschichte. Dass der freiheitlichen »Handschrift« in Oberösterreich kaum jemand einen Strich durch die Rechnung macht, zeigen die Debatten um Mindestsicherung und Bettelverbote, deren Konsequenzen Christian Diabl aufzeigt.

Am 18. April schockierte uns der plötzliche Tod von Peter Donke. Rainer Krispel und Tanja Brandmayr erinnern an seine musikalischen Meriten, als auch seine Tätigkeiten im »Schattenlabor« der Stadtwerkstatt. Keine zwei Wochen vorher ist der Country-Musiker Merle Haggard verstorben, dessen Karriere Berthold Seliger nachzeichnet. Ana Threat macht sich Gedanken über den vergeschlechtlichten Status des »Fan« und findet (als Fan) feministisch Erhellendes in der Autobiographie der Musikerin Carrie Brownstein. Paulette Gensler analysiert in ihrem zweiten Versorgerin-Beitrag zum Werk Michel Houellebecqs fehlgeleitete Aufforderungen zum Engagement.
Armin Medosch konstatiert den Tod der Computerkunst samt Auferstehung als Medienkunst, während das Kunstwerk »Gibling« auch den Untergang der Geldwährung überstehen dürfte: Maren Richter gibt eine Einführung in die Kunstsammlung und Franz Xaver spricht mit Judith Fegerl, der Gestalterin des neuen Giblings.

Vers le temps!
Die Redaktion

servus@servus.at

Eine Ausstellung im Rahmen von AMRO 2016: Waste(d)!

Ausstellungsdauer:
26. Mai – 10. Juni 2016

Führungen für Schulen –
Termine und Anmeldung:
Do, 2. Juni, 11 & 14 Uhr
Fr, 3. Juni, 11 & 14 Uhr

Anmeldung für Führungen:
http://www.radical-openness.org/2016/behind-the-smart-world/tours

Final Tours
Sa, 4. Juni, 16 bis 21 Uhr
(KairUs anwesend)
Fr. 10. Juni, 14 bis 18 Uhr
(KairUs anwesend)



KunstRaum Goethestrasse

Agbogbloshie ist ein Stadtteil der Millionenmetropole Accra im westafrikanischen Ghana. Hier befindet sich eine der größten Elektro-Müllhalden. 22 nach Österreich zurückgebrachte Festplatten bilden den Ausgangspunkt der Ausstellung. Neben den materiellen und ausbeuterischen Schattenseiten des schmutzigen Geschäfts mit elektronischem Müll, sammelt die Ausstellung künstlerische Positionen, die sich mit dem Wert digitaler Information und unserer konstanten Produktion von Daten beschäftigen. Das Sichern, Löschen und Wiederherstellen von Information ist Teil unseres Alltags. Wir hinterlassen nicht nur materielle Spuren, die fatale Auswirkungen für Menschen und unsere Umwelt haben, sondern auch digitale Spuren, deren Wert es zu hinterfragen gilt.
Ein Projekt von *Linda Kronman und Andreas Zingerle (KairUs)* realisiert in Zusammenarbeit mit servus.at.

Audrey Samson, Emilio Vavarella, Fabian Kühfuß, Fictilis, Ivar Veermäe, Joakim Blattmann, Linda Kronman und Andreas Zingerle (KairUs), Martin Reiche, Michael Wirthig, Michaela Lakova, Owen Mundy, Raphael Perret, Shue Lea Chang, Simon Krenn, Matthias Urban, Times of Waste, Wolfgang Spahn.

Partner: KunstRaum Goethestrasse xtd, Kunstuniversität Linz, afo architekturforum oberösterreich
Finanziert durch: BKA – Kunst und Kultur, Stadt Linz (LinzImPULS), Kunstuniversität Linz
Unterstützt von: Canada Council for the Arts, OCA: Office for Contemporary Art Norway
Material Sponsoring: MGG - Müller-Guttenbrunn Gruppe

















Der Sieg des Flüchtlings

Haarscharf »doch nicht zum Gespött Europas geworden«. Eine Groll-Geschichte von *Erwin Riess* zur Bundespräsidentenwahl.

Der Dozent und Herr Groll waren im Palais Auersperg bei der Wahlparty der Grünen gewesen und befanden sich auf dem Weg in den Prater, wo die FPÖ in einem Biergarten den Umstand feierte, daß ein unscheinbarer blauer Verlegenheitskandidat aus dem Burgenland vor der Auszählung der Wahlkarten mit 51,9% eine absolute Mehrheit erreicht hatte.

Die Wahlparty der Grünen hatte Groll angewidert. Siegestaumel, ohne das endgültige Endergebnis zu kennen, zeuge von zweierlei. Zum einen von der Überheblichkeit von Bobo-Kindern, denen alles im Leben von den Eltern geschenkt werde, zum zweiten aber auch von deren Dummheit: Daß nämlich der vereinigte Anti-FPÖ Block gerade einmal an die fünfzig Prozent heranreiche, sei doch eigentlich ein Armutszeugnis für das junge, aufgeklärte Österreich. Schließlich stieß sich Herr Groll, der Floridsdorf jenseits der Donau nur in Notfällen verließ, daran, daß sich die weltoffenen Bürgerlichen in einem Palast des vertrottelten Feudaladels verlustierten. Auch das sei ein Signal für historische Ort- und Geschmacklosigkeit. Schließlich werde damit die Hofer'sche Feststellung aus dem Wahlkampf – van der Bellen stehe für das Establishment und die Hautevolée – geradezu glänzend bestätigt.



Verlustierung der weltoffenen Bürgerlichen in einem Palast des vertrottelten Feudaladels.

Als sie durch den Volksgarten eilten, berichtete der Dozent aus der Lektüre der Wochenzeitungen: »Geschätzter Groll! Österreich stand am Wochenende nach Pfingsten im Banne der Stichwahl zum Bundespräsidenten. Ganz Österreich? Nein, eine Vorarlberger Industriegemeinde tanzte aus der Reihe. In der 6300 Seelen umfassenden Marktgemeinde befinden sich drei große metall- und kunststoffverarbeitende Betriebe, der größte, ein Betrieb der Liebherr-Gruppe mit 1500 Beschäftigten produziert Hebezeuge aller Art, insbesondere Schiffs- und Bohrinselkrane, Hafenmobilkrane sowie Seilbagger. Ein weiterer Betrieb erzeugt Aluminiumpressen, dazu kommt noch ein Betrieb zur Erzeugung von Reinigungsprodukten. Die Exportquote der drei Betriebe liegt bei 95 Prozent, die EU ist Hauptabnehmer. Nenzing ist einer der wenigen Industriestandorte des westlichsten österreichischen Bundeslands. Im Gemeinderat verfügt die FPÖ mit fünfzehn Mandaten über die absolute Mehrheit, zwei Namenslisten kommen miteinander auf 11 Mandate, die SPÖ existiert in Nenzing am Rhein nicht mehr. Ich frage Sie: Wenn ganz Österreich mit dem Showdown zwischen van der Bellen und Hofer beschäftigt war – was trieb die Nenzinger um?«

»Keine Ahnung, Sie werden es mir gleich sagen«, Groll plagte sich über einen schmalen Kiesstreifen, lehnte aber mit einer Handbewegung die Hilfe seines Freundes ab.

Der Dozent fuhr fort: »Die Nenziger waren mit anderem beschäftigt, nämlich mit der Beseitigung der Spuren eines Blutbads.«
»Um Gotteswillen!« rief Groll. »Hoffentlich keine Auseinandersetzung mit Migrationshintergrund. Das hätte uns grade noch gefehlt.«

Der Dozent nickte und erzählte, während sie den Ballhausplatz überquerten und sich an ausländischen Fernsehteams vorbeischwindelten, weiter:
»In Nenzing haben sich die heimattreuen Österreicher untereinander massakriert, die USA lassen grüßen. Ein ansässiger Motorradclub feierte im Schatten des Bahndamms mit einem großen Fest sein dreißigjähriges Jubiläum. Gegen drei Uhr früh eskaliert ein Beziehungsstreit, ein 27jähriger Mann eilt nach Hause, entwendet die Kalaschnikow seines Vaters, kommt zurück aufs Festgelände, erschießt zwei Männer und verwundet weitere elf Personen zum Teil schwer. Danach richtet sich der Amokläufer selbst. Am nächsten Tag erfährt man, daß der Täter aus der rechtsradikalen Szene stammte und eine lange einschlägige Vorstrafenliste aufwies.«
»Sicher kein Grün-Wähler«, merkte Groll an, als sie am Café Kanzleramt vis à vis der Hofburg vorübereilten.
»Es könnte sein, daß man in Nenzing eine Facette der österreichischen Zukunft studieren kann. Durchgeknallte Ex- oder Neonazis mit der Toleranzschwelle eines zum äußersten gereizten Corrida-Stiers mischen sich unter die Leute, und wenn ein Streit mit Worten, von mir aus auch mit Fäusten nicht mehr ausgetragen werden kann, greift man zur automatischen Waffe und läuft Amok. By the way ...« Groll hielt abrupt an. »Jetzt sehe ich die Auslassungen eines Waldviertler Wirts, in dessen Restaurant ich neulich Zuflucht nehmen mußte, weil ein Regenguss mich überraschte, in neuem Licht.«
Der Dozent hockte sich auf die Fersen.
»Erzählen Sie!«
»Natürlich kamen wir auch auf die Wahlen zu sprechen. Der Mann hatte beim ersten Durchgang schwarz gewählt, soweit war alles der Papierform entsprechend. Dann aber bekannte er sich in unserem Gespräch zu Norbert Hofer und zwar mit den skurrilsten Argumenten, die ich in diesem an Verrücktheiten wahrlich nicht armen Wahlkampf zu hören bekam. Aus zwei Hauptgründen könne er van der Bellen nicht wählen, sagte der Wirt. Der eine bestand darin, daß die Grünen angeblich angekündigt hatten, sie würden den Waffenbesitz in Privathand, sollten sie in die Regierung kommen, verbieten.«
»Das erscheint mir nicht unvernünftig«, erklärte der Dozent, erhob sich und schüttelte die Beine aus. »Denken Sie nur an Nenzing! Mit einer Steinschleuder wäre der Amoklauf nicht geschehen. Darüber hinaus gebe ich zu bedenken, daß Norbert Hofer sich stolz zu seiner Glock-Pistole bekennt. Und der zweite Grund?«
»Ist wahrlich nicht von schlechten Eltern.« Groll setzte den Rollstuhl wieder in Bewegung, sie bogen in den Kohlmarkt ein. »Der Wirt erklärte, den Professor nicht wählen zu können, weil die Grünen dagegen seien, daß Fischotter, die im Fischteich des Wirtes Amok laufen und hunderte Fische vertilgen, nicht bejagt werden dürfen.«
»Ein großartiges Argument«, meinte der Dozent. »Da hilft keine Aufklärung und kein Argumentieren. Waffenbesitz und Ausrottung von Fischottern ... so bringen wir das Land wieder auf die Überholspur. Dennoch gefällt mir Ihr Grundton nicht, der van der Bellens Sieg, an dem nicht zu zweifeln ist, nicht gerecht wird. Sie sind viel zu pessimistisch.«
»Ich bin nur realistisch und halte mich an die Bewertung der Auslandspresse. Die BBC spricht von einem für Europa bestürzenden Ergebnis, das deutsche Wochenblatt »Zeit« befürchtet eine Trendwende in Richtung der äußersten Rechten auch für Deutschland und die Neue Zürcher Zeitung weist daraufhin, daß die bis dato geltende allgemeine Annahme, daß weit rechts stehende Parteien mit zirka einem Drittel der Stimmen eine Art natürliche Grenze erreichen, mit dieser Wahl obsolet ist. Und in Österreich macht der Politologe Filzmaier bei der Verharmlosung nicht mit. Auf die Frage einer ORF-Journalistin, ob das Land nun gespalten sei oder nicht, antwortet er lakonisch, wenn fünfzig Prozent Rechtspopulisten einem Block von Gegnern gegenüberstehen, wenn die Bundesländer in ihrer großen Mehrheit blau wählen, dann sei die Lage bedenklich. Und er fügt hinzu, daß gerade das Burgenland, das als ehemaliges Grenzgebiet von der EU mit Förderungen geradezu überhäuft wurde und mit fast Zwei Drittel Mehrheit blau wählte, besonders aus der Reihe tanze. Ein sozialdemokratischer Landeshauptmann, der als erster mit der FPÖ koalierte und in allen Fragen – von der sogenannten Flüchtlingspolitik über die Sozial-, Wirtschafts- und Europapolitik eine weit rechts angesiedelte Politik betreibt – , erweist sich als größtes Zugpferd für die Blauen. Ein Befund, der dem neuen SPÖ-Bundeskanzler und seinem Team zu denken geben sollte.«
»Da hat er recht, der Herr Professor«, sagte der Dozent und wich einem Radfahrer aus, der mit hohem Tempo durch die Fußgängerzone radelte. »Dennoch sollten wir froh über den Wahlausgang sein. Wir wären andernfalls zum Gespött Europas geworden.«
Groll stimmte zu, wies aber daraufhin, daß er den Mann kenne, dem van der Bellen den Wahlsieg verdanke. Der Mann sei er, Groll selber. Nur seinem unermüdlichen Einsatz in den Dutzenden Heurigenlokalen Floridsdorf sei es zu verdanken, daß van der Bellen auch in den sogenannten Flächenbezirken gut abschnitt.
»Ich fordere daher von der Republik und im speziellen der Präsidentschaftskanzlei, die Ausrichtung eines Dankfestes am Gelände der ermordeten Schiffswerft. Gastredner vom Range der EU-Außenkommissarin Mogherini, des scheidenden US-Präsidenten Obama sowie dem französischen, armenischstämmigen Chansonnier Charles Aznavour sind willkommen. Im Vertretungsfall kommen Stephen Hawking, der Real Madrid-Fußballer Luka Modric und der Vorsitzende der Blackfoot-Indianer im New Yorker Exil, Ezechiel Heavensgate, in Frage. Die Kosten sollten zu geteilten Handen von der UNO, dem Menschenrechtsgerichtshof in Den Haag, dem russischen Erdölkonzern GAZPROM, der Schweizer Großbank UBS und der Erzdiözese Wien getragen werden. Dazu könnten sich Unterstützer aus breiten Teilen der Zivilgesellschaft wie der Betreiber von »Widos Schmankerleck«, dem besten Würstelstand an der österreichischen Donau an der Rollfähre Klosterneuburg-Korneuburg, gesellen. Im übrigen ist diese Rollfähre das Einzige, was in diesem, durch einen tiefen gesellschaftlichen Riß gespaltenen Land, zwei Ufer zu verbinden vermag. Was bei der Donau gerade noch gelingt, steht bei der Innenpolitik sehr in Zweifel. Aber der neue Präsident kann sich ja beim Binder-Heurigen in Floridsdorf Ezzes holen.«
Sie passierten die Pestsäule am Graben und beschleunigten die Geschwindigkeit. In den Schanigärten brandete Applaus auf. Die Nachricht vom Sieg van der Bellens verbreitete sich wie ein Lauffeuer.

Rechts macht Druck

Thomas Rammerstorfer verirrt sich (fast) im wachsenden blauen Blätterwald.

Vielleicht hat man ihnen in den letzten Wochen eine Ausgabe vom *Wochenblick* in die Hand gedrückt oder in den Postkasten gelegt und sie durften sich über Schlagzeilen wie »Kriminalität explodiert«, »Steuergeld für radikale Islamprediger«, »Asyl-Vergewaltiger darf nicht abgeschoben werden« und vielen Bildern von Frauen in Dirndlkleidern oder auch gänzlich ohne Kleider wundern. Vielleicht haben sie sich auch gar nicht gewundert, denn beim ersten Blick unterscheidet sich der *Wochenblick* optisch und inhaltlich nicht von diversen Gratis- und Meistens-Gratis-Blättern. Hinter den Kulissen werken hier aber Menschen, die der FPÖ nicht nur intellektuell nahestehen, sondern dieser häufig auch mit Parteibuch verbunden sind. Aber dazu mehr im Text. Jedenfalls rauscht es ordentlich im rechten Blätterwald. *Wochenblick* ist nach *Info-Direkt* und *Alles Roger?* die dritte professionelle Neugründung eines einschlägigen Printmediums innerhalb eines guten Jahres. Versuchen wir also eine Bestandsaufnahme der wichtigsten Printmedien, die die FPÖ unterstützen, ihr nahe stehen oder von ihr herausgegeben werden.

FPÖ am Boulevard

Der Aufstieg der extremen Rechten in Europa und ganz besonders in Österreich wäre ohne die Unterstützung der Medien nicht denkbar. Zwar beklagt man gerne wortreich eine angebliche Benachteiligung durch die »Lügenpresse« und wähnt sich immer wieder mal als Opfer »linkslinker Hetzkampagnen«. In Wahrheit ist der FPÖ klar, dass sie wie keine zweite Partei vom vor allem in Österreich besonders starken Boulevardsektor mit seiner europaweit einzigartigen Medienkonzentration profitiert.

Der ehemalige FPÖ-Politiker und heutige *Zur Zeit*-Herausgeber Andreas Mölzer dazu: »Ich glaube, dass der Aufstieg Jörg Haiders und der Freiheitlichen seit 1986 untrennbar auch mit der Kronen Zeitung verbunden ist. In dem Maße, in dem diese Oppositionspartei, diese Oppositionsbewegung Missstände aufgezeigt hat in dem verkrusteten politischen System, in dem Maße, in dem sie Bürgerprotest artikuliert haben, hat das auch die Kronen Zeitung traditionell aus ihrer Linie transportiert und artikuliert. Und das hat der freiheitlichen Partei natürlich sehr viel genützt, weil es damit ein großes Medium gab, das die Themen auch immer wieder populär behandelt hat.«[1]

Foto: Redaktion

»Kritischer« Journalismus ist auch kompostierbar

Konkrete Wahlaufrufe aus den Medienkonzernen gibt es natürlich nicht, doch die rechte Eroberung bzw. Verteidigung des vorpolitischen Raumes durch permanente Angstmache und Heimatgefühlsduselei wäre ohne Unterstützung der Krawallblätter nicht in diesem Ausmaß gelungen. Auch die starke Anti-EU-Stimmung in der Bevölkerung ist ohne die Boulevardmedien, wiederum in erster Linie der *Kronen-Zeitung*, nicht zu erklären.

Die offiziellen Parteizeitungen

Die Stärke der »Krone« brachte der FPÖ allerdings nicht nur Glück und Segen. Paradoxerweise behinderte sie die Entwicklung eigener Parteimedien. Das rechte LeserInnenpotential war größtenteils abgeschöpft, so dass man auf dem Tageszeitungssektor nie richtig Fuß fassen konnte. Die einzige »freiheitliche« Tageszeitung mit längerer Existenzspanne war das *Salzburger Volksblatt*, das sein Erscheinen 1979 einstellte. In den 1980er Jahren wurde es offizielles Parteiorgan (für Salzburg) und erschien zweimal wöchentlich, ehe es 1991 ganz eingestellt wurde.

Entsprechend ihrer Gliederung in Bezirks- und Landesorganisationen sowie die Bundesorganisation, weiters den parteinahen »Spartenorganisationen« für Jugend, Arbeitnehmer, Familien, Frauen, Senioren, Studenten usw. gibt es eine Reihe von Printmedien, die aber meist nur sporadisch (und regelmäßig nur während Wahlkämpfen) erscheinen. Ein Heinz-Christian Strache war in jungen (24) Jahren Gründer und Herausgeber der *Freien Bezirkszeitung Landstraße*. Die oberösterreichische Landespartei gibt *OÖ informiert* heraus, der »Ring Freiheitlicher Jugend« ein Blatt namens *Tangente*, der »Ring Freiheitlicher Studenten« schlicht den *Ring* usw. usf…

Als offizielle Parteizeitung ist die *Neue Freie Zeitung* zu nennen, die wöchentlich erscheint. Optik und Layout der *Neuen Freien Zeitung* erinnern nach einem Relaunch Anfang 2015 stark an *Heute*.

Von A wie *Aula* bis Z wie *Zur Zeit*

Die »Freiheitlichen Akademikerverbände« sind Medieninhaber einer Zeitung, die häufig auch mit dem Beinamen »Zentralorgan des österreichischen Rechtsextremismus« Erwähnung findet: *Die Aula*. Die Bedeutung des »freiheitlichen Monatsmagazins« dürfte aber im 66. Jahrgang seines Erscheinens im Schwinden sein. Zwar verfügt man über einen Stammleser-Innenkreis, den Sprung in die digitale Welt hat man aber anscheinend verpasst. Zuletzt gewann man zwar einen Prozess rund um die Behauptung, die aus dem KZ Mauthausen befreiten Häftlinge seien »raubend und plündernd, mordend und schändend« durchs Land gezogen, ein gewisses Schmuddelimage wird man allerdings nicht mehr los. Hauptkonkurrent im Kampf um die akademisch gebildeten oder zumindest alphabetisierten Rechtsextremen ist Andreas Mölzers Wochenblatt *Zur Zeit*, das seit 1997 seinem deutschen Vorbild *Junge Freiheit* nacheifert.

Sie sind einer ganz großen Verschwörung auf der Spur: *Alles Roger?* und *Info-Direkt*

Die Ukraine-Krise ab 2013 und die nachfolgende Annäherung weiter Teile der rechtsextremen und/oder verschwörungstheoretischen, jedenfalls antiamerikanischen Milieus und Organisationen an Russland, sollten auch ihren Niederschlag in der hiesigen rechten Publizistik finden. Nach dem Sturz der pro-russischen Regierung, der Krim-Krise und den Beginn von bis heute anhaltenden Kampfhandlungen zwischen pro-russischen SeperatistInnen und Regierungstruppen in der Ostukraine, sah sich das Putin-Regime nach Hilfswilligen im Westen um. Man musste wohl nicht allzu lange suchen. Ein großer Teil der rechten Szene (und auch einige »Linke«) solidarisiert sich in nahezu jedem Konflikt automatisch mit der Seite, die nicht oder weniger den USA und Europa, vulgo »dem Westen«, nahesteht. Ein erstes großes Treffen von »Putins fünfter Kolonne«[2] fand im Juni 2014 in Wien statt. Gastgeber war Konstantin Malofeew, Investmentbanker aus dem Umfeld des Kremls, der auch im Verdacht steht, die Separatisten in der Ostukraine zu finanzieren. Dazu ein bunter Haufen Repräsentanten rechtsextremer Parteien aus mindestens halb Europa: Spanische Carlisten, Ataka aus Bulgarien, Front National, Kroaten, Georgier… und natürlich die heimische FP-Spitze: HC Strache mit seinem Stellvertreter Johann Gudenus sowie dem Wiener FPÖ-Politiker Johann Herzog. Star der Veranstaltung war unbestritten Alexander Dugin, Publizist aus Moskau, Mitbegründer der Nationalbolschewistischen Partei, Chefideologe der »Eurasischen Bewegung« bzw. des russischen Nationalismus. Was in Wien beschlossen wurde, ist nicht bekannt, allerdings kam kurz darauf die Putin`sche Werbekampagne so richtig ins Rollen:

Im November 2014 ging international das Nachrichtenportal *sputniknews.com* online und sendet mittlerweile in 31 Sprachen ein Bild der Welt aus der Sicht des Kremls: »Sputnik berichtet über das, worüber andere schweigen. Sputnik füllt eine einzigartige Nische als alternative Nachrichtenquelle und Radiosender.«[3] Auf facebook folgen derzeit 155.000 Menschen alleine dem deutschen *Sputnik* und lassen sich dort über die Großartigkeit Russlands und die Schäbigkeit des Westens aufklären.

Das kleine Brüderchen aus Linz ist das *Info-DIREKT*-Magazin. Die Printausgabe erscheint seit Jänner 2015 alle zwei Monate und stellte gleich am Cover der ersten Ausgabe klar: »Wir wollen einen wie Putin«[4] – mittlerweile meint man diesen gefunden zu haben: »Die Österreicher können ihren eigenen Putin wählen«[5] hieß es im Mai 2016 in Bezug auf die Präsidentschaftskandidatur Norbert Hofers. Das Hochglanzmagazin, das sich nahezu ohne Inserate wie durch Geisterhand finanziert, spielt auch ansonsten alle Stückeln in Sachen Verschwörungstheorien, Antiamerikanismus und Fremdenfeindlichkeit. »Medieninhaber, Hersteller, Herausgeber und Redaktion« von *Info-DIREKT* ist ein »Verein für Meinungsfreiheit und unabhängige Publizistik«. Obmann Karl Winkler aus Linz ist auch oberösterreichischer Vorsitzender der rechtsextremen »Österreichischen Landsmannschaft«. Als Kontaktadresse scheint die Firmenadresse des Linzer FPÖ-Gemeinderates Wolfgang Grabmayr auf.

Alles Roger? fragt eine neue Monatspostille. Das »Querformat für Querdenker« erblickte Mitte 2015 in einer angeblichen Auflage von 200.000 gratis verteilten Exemplaren die Welt. Excalibur-City-Eigentümer Ronnie Seunig bietet eine Melange aus Verschwörungstheorien und Unterhaltung. Willy Mernyi vom Mauthausen-Komitee nennt das Blatt »tendenziell antisemitisch und völlig obskur«.[6]

Wochenblick – Die neue Zeitung für Oberösterreich

Auch bei diesem »unabhängigen« Blatt ist der FPÖ-Einfluss offensichtlich. Sie wird von einer »Medien24 GmbH« produziert, deren Geschäftsführer Norbert Geroldinger ehemaliger FPÖ-Politiker ist. Redakteurin Nicole Di Bernardo ist stellvertretende FP-Stadtparteiobfrau in Klagenfurt, war bzw. ist auch bei RFJ und RFS aktiv. Zumindest drei weitere Redakteure stammen aus der FPÖ bzw. dem Umfeld.[7] Der Chef- und ein weiterer Redakteur sind Ex-Mitarbeiter der OÖN und über den Redakteur Walch, langjähriger ORF-Mitarbeiter im Landesstudio, ist zu lesen: »Fans des ehemaligen Musikantenstadls werden durch seine Berichterstattung im ‚Wochenblick' eine neue geistige Heimat finden.« Neben Rechtspopulismus bietet das – vom Layout ebenfalls an *Heute* erinnernde - Blatt auch unverfängliche Boulevard-Zutaten wie Horoskop, Rezepte, Sport und zudem ein Quantum Pornographie. Über die Finanzierung kann man nur rätseln – die FPÖ bestreitet ein Sponsoring. Auch Inserate scheint der großflächig gratis verteilte *Wochenblick* nicht zu benötigen. In den mir vorliegenden Ausgaben ist nur eines zu finden, und zwar von der städtischen Welser Wohnbaugenossenschaft »Welser Heimstätte«. Sicher rein zufällig findet man in der gleichen Ausgabe einige Jubelartikel zum FPÖ-regierten Wels sowie ein Bürgermeister-Interview.

---

[1] http://derstandard.at/1111713/Ordnungsruf-Originaltoene-aus-der-Doku

[2] http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/Gipfeltreffen-mit-Putins-fuenfter-Kolonne/story/30542701

[3] http://de.sputniknews.com/docs/about/ueber_uns.html

[4] Info-DIREKT, Ausgabe 1/2015

[5] http://www.info-direkt.eu/die-oesterreicher-koennen-ihren-eigenen-putin-waehlen/

[6] http://derstandard.at/2000025028917/Alles-Roger-Antisemitische-Tendenzen-in-Heft-mit-Proell-Interview

[7] http://www.dahamist.at/index.php/2016/04/05/es-rauscht-im-bauen-blaetterwald/

Thomas Rammerstorfer ist freier Journalist und stellvertretender Vorsitzender der Welser Initiative gegen Faschismus, siehe www.thomasrammerstorfer.at

Realitätsverweigerung

Svenna Triebler über Medien als Feindbild faktenresistenter Hassbürger.

»Ich weiß nicht, ob etwas demütigender für die Menschen sein kann als die Gewissheit, worin wir sind, dass nichts so Unsinniges und Lächerliches erträumt werden kann, das nicht zu irgendeiner Zeit oder auf irgendeinem Teile des Erdenrunds von einer beträchtlichen Anzahl von Menschen für wahr, ernsthaft und ehrwürdig wäre angesehen worden.«
Christoph Martin Wieland, deutscher Aufklärer (1733 – 1813)

Dass es mit der Realität beziehungsweise deren Wahrnehmung so eine Sache ist, wurde an dieser Stelle bereits anhand des Phänomens der »Filterbubble« erläutert, mit der man sich im Internet mehr oder weniger unbewusst umgibt; was nicht alleine an den umstrittenen Algorithmen liegt, dank derer Firmen wie Facebook und Google ihre Nutzer mit vorgefilterten Inhalten versorgen, sondern auch an der *Jellyware* vor dem Gerät, die ebenfalls äußerst effektiv darin ist, sich Informationen so zusammenzusuchen und zurechtzuinterpretieren, dass sie zu ihrem Weltbild passen (siehe Versorgerin #108).
Nun hat die Filterfunktion des menschlichen Gehirns durchaus ihre evolutionäre Berechtigung, will man beispielsweise nicht ständig vor Bäume rennen, die man vor lauter Wald nicht sieht; völlig frei von den geschilderten Denkmechanismen ist niemand. Ein hübsches Beispiel dafür ist Känguru »Keuschi«, das alle Jahre wieder durch die Timelines der Sozialen Medien hüpft: Belustigte bis empörte Twitterer verbreiten einen Artikel von »dietagespresse.com«, in dem von einer Kampagne der Erzdiözese Wien berichtet wird, die mit dem Beuteltier als Maskottchen für sexuelle Enthaltsamkeit vor der Ehe werbe. Dass der Text bereits von 2013 stammt, fällt den Usern dabei ebensowenig auf, wie das nicht ganz unwesentliche Detail, dass auf der Seite der »Tagespresse« auch Meldungen wie etwa die zu lesen sind, der zurückgetretene österreichische Bundeskanzler Faymann strebe eine Karriere als Taxifahrer in Brüssel an. Kurzum: Die »Tagespresse« ist vielleicht nicht so bekannt (und leider auch lange nicht so lustig) wie ihr deutsches Äquivalent, der »Postillon«, aber dennoch nicht allzu schwer als Satire zu erkennen. Sofern man eben dem Reflex widersteht, mit einem triumphierenden »Da seht ihr mal wieder, wie bekloppt dieser Katholizismus ist« unbesehen den »Retweet«-Button zu klicken – und so unter Beweis zu stellen, dass auch eine aufgeklärte und liberale Geisteshaltung nicht vor dem Drang schützt, unbedingt recht haben zu wollen.
Nicht zu übersehen ist allerdings, dass das Ausmaß der Realitätsverweigerung mit der politischen Einstellung korreliert, genauer gesagt, besonders stark dort ist, wo der Absolutheitsanspruch schon in der Ideologie angelegt ist. Donald Trump will vom menschengemachten Klimawandel ebenso wenig wissen wie zahlreiche Anhänger der AfD, der türkische Präsident Erdogan sieht sich von Verschwörern umzingelt, und Österreich hätte mit Norbert Hofer beinahe einen Mann zum Präsidenten gewählt, der sich in der Vergangenheit unter anderem mit parlamentarischen Anfragen zu sogenannten Chemtrails[1] hervortat.
Wenn der Rest der Welt sich partout nicht so verhält, wie manche Meinungsinhaber es von ihr erwarten, spricht die Psychologie von »kognitiver Dissonanz«. Ein solcher Widerspruch lässt sich zwar auch konstruktiv auflösen, indem jemand sein Weltbild den Fakten anpasst (etwa wenn jemand die Behauptung »Die Ehe für alle gefährdet die traditionelle Familie« angesichts der Erkenntnis revidiert, dass sich durch heiratende Schwule und Lesben rein gar nix am eigenen Hetero-Eheleben ändert); je dicker aber das Brett vorm Kopf ist, umso häufiger geschieht das Gegenteil. Die Wikipedia-Liste typischer Scheinlösungen liest sich wie eine Aufzählung von Verhaltensmustern, die man aus der reaktionären Ecke kennt:

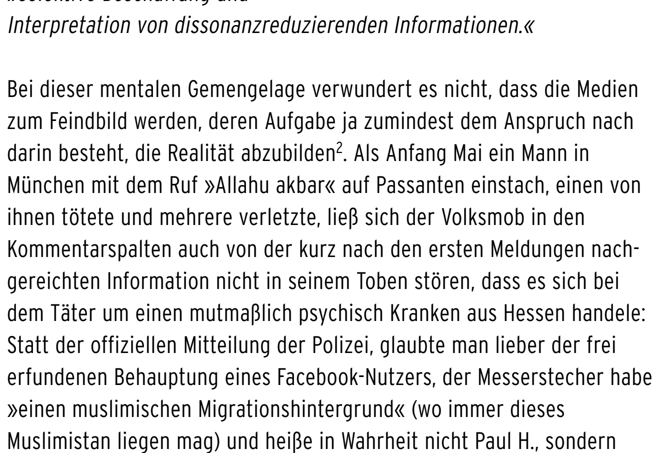
- *»Die Erregung wird auf andere Ursachen zurückgeführt«*; zum Beispiel werden also heiratende Schwule für die eigene zerrüttete Ehe oder Flüchtlinge dafür verantwortlich gemacht, dass man sein Leben nicht auf die Reihe kriegt, und für Salafisten und sonstige religiöse Eiferer ist die allgegenwärtige Gottlosigkeit (lies: Leute, die Spaß am Leben haben) an allen Missständen schuld. Die Essenz dieser Denkstruktur ist die Verschwörungstheorie, die wiederum in den seltensten Fällen ohne »die Juden« auskommt. Es ist wohl kein Zufall, dass der Antisemitismus zur ideologischen Grundausstattung von Faschismus wie Islamismus gleichermaßen gehört.
- *»Der Widerspruch zwischen Verhalten und Einstellung wird heruntergespielt«*; der Klassiker in dieser Rubrik lautet: »Ich bin kein Nazi, aber …« Oder auch, wie es ein besonders deutscher Denker einmal auf Facebook ausdrückte: »Nur weil ich nationaler Sozialist bin, bin ich noch lange kein Nazi!«
- Und last but not least, die Mediennutzung der Vernagelten auf den Punkt gebracht: *»Nichtwahrnehmen, Leugnen oder Abwerten von Informationen«* sowie *»selektive Beschaffung und Interpretation von dissonanzreduzierenden Informationen.«*



Foto: Sarah Hinney

Neben anderen Devotionalien zu beziehen über www.prinzessinnenreporter.de

Bei dieser mentalen Gemengelage verwundert es nicht, dass die Medien zum Feindbild werden, deren Aufgabe ja zumindest dem Anspruch nach darin besteht, die Realität abzubilden[2]. Als Anfang Mai ein Mann in München mit dem Ruf »Allahu akbar« auf Passanten einstach, einen von ihnen tötete und mehrere verletzte, ließ sich der Volksmob in den Kommentarspalten auch von der kurz nach den ersten Meldungen nachgereichten Information nicht in seinem Toben stören, dass es sich bei dem Täter um einen mutmaßlich psychisch Kranken aus Hessen handele: Statt der offiziellen Mitteilung der Polizei, glaubte man lieber der frei erfundenen Behauptung eines Facebook-Nutzers, der Messerstecher habe »einen muslimischen Migrationshintergrund« (wo immer dieses Muslimistan liegen mag) und heiße in Wahrheit nicht Paul H., sondern »angeblich Rafik Y.«, und nahm das zum Anlass, einmal mehr gegen die »Lügenpresse« zu hetzen.
In ihrer Wahrnehmungsverzerrung fällt den Hassbürgern nicht einmal auf, dass die Mehrheit der Medien sich längst einen erbärmlichen Wettlauf darin liefert, sich bei ihnen anzubiedern - sofern sie nicht ohnehin offen mit ihnen sympathisieren. Wer etwa den »Focus« kennt, den überraschte die Ankündigung seines langjährigen Redakteurs Michael Klonovsky nur wenig, im Sommer einen neuen Job als publizistischer Berater der AfD-Frontfrau Frauke Petry anzutreten. (Ebensowenig überrascht die Nachricht, dass Petry nun vorgeworfen wird, für ihr neues Medienteam Gelder ihrer sächsischen Landtagsfraktion abgezweigt zu haben, was eine verbotene Verwendung von Fraktionsmitteln wäre.[3])



Weniger Glück hatte Klonovskys Journalistenkollege Günther Lachmann, der für die »Welt« über die AfD berichtete, bis Anfang dieses Jahres bekannt wurde, dass er sich der Partei erfolglos als Berater, quasi im Nebenjob, angedient hatte. Das ging seinen Arbeitgebern beim Springer-Verlag dann doch zu weit, während die fehlende politische Distanz offensichtlich kein Problem dargestellt hatte. Lachmann wurde entlassen, im Twitterfeed der »Welt« wird man zwischen Sex, Crime & Fußball weiterhin im Stunden- bis Minutentakt mit Schlagzeilen versorgt, die auch direkt aus der AfD-Wahlkampfzentrale stammen könnten: *Integration: Muslimische Migranten müssen sich endlich besser anpassen - Integration: Minderjährige Flüchtlinge kosten Städte Milliarden - Islamdebatte: Wer Ja zum Islam sagt, muss auch Ja zur Scharia sagen - Meinungsforschung: AfD ist nicht die Ursache für Populismus - Sexualaufklärung: Wie Frau Doktor den Arabern das mit dem Sex erklärt - Tatort Schwimmbad: Die Angst vor den Flüchtlingen im Freibad - …*
Nun ist die politische Ausrichtung des Springer-Verlags hinlänglich bekannt; weniger klar ersichtlich ist, was das öffentlich-rechtliche Fernsehen dazu treibt, Vertretern einer Partei mit einem fragwürdigen Verhältnis zur Pressefreiheit einen Stammplatz in seinen Talkshowsesseln einzuräumen. Falls es sich nicht um heimliche Sympathien handelt, muss es wohl jenes Verständnis von Ausgewogenheit sein, mit dem auch fundamentalistische Christen fordern, die Schöpfungsgeschichte als alternative Erklärung zur Evolutionstheorie in die Lehrpläne aufzunehmen. Ausgewogen wäre allerdings auch der Vorschlag, den ich den Programmverantwortlichen vor einigen Monaten im Blog »Prinzessinnenreporter« unterbreitet habe: *»Wer Pegidisten, AfDler oder sonstige ‚Lügenpresse'-Schreier zu sich ins Fernsehstudio einlädt, muss in der Woche darauf zu deren Anhang auf die Straße. Also, zum Berichten, nicht zum Mitlaufen. (Protipp: Schutzkleidung nicht vergessen.)«* Dass diese Idee erhört wird, ist allerdings ebensowenig zu erwarten, wie die Erkenntnis der Sender, dass Meinungsfreiheit nicht die Verpflichtung bedeutet, Woche für Woche geistige Brandstifter die Grenzen dessen neu definieren zu lassen, was als öffentlich sagbar gilt - oder auch nur die Einsicht, dass die faktenresistente Zielgruppe auch damit nicht zurückzugewinnen sein wird. Die wird nämlich frühestens dann zufrieden sein, wenn die deutsche Medienlandschaft derjenigen in der Türkei ähnelt.

---

[1] Eine besonders abstruse, und vermutlich genau deshalb eine der verbreitetsten Verschwörungstheorien, die sich um angeblich in den Kondensstreifen von Flugzeugen ausgebrachte Chemikalien rankt. Welchen finsteren Zwecken - Klimabeeinflussung, Gedankenkontrolle der Bevölkerung, oder oder oder … - das dienen soll, darüber sind sich nicht einmal die Anhänger der Theorie einig.

[2] Die (Selbst-)Erkenntnis, dass es so etwas wie eine hundertprozentig objektive Berichterstattung nicht gibt, gehört zum Grundkurs Journalismus: Das fängt bei der Themenauswahl an, setzt sich fort in der Bewertung, welche Fakten für ein Thema als relevant erachtet werden, und auch der sachlichste Text kommt nun einmal nicht ohne Sprache aus, die selbst immer schon Wertungen beinhaltet: Der krampfhafte Versuch, vermeintlich wertfrei über die Rassisten von Pegida & Co. zu berichten, hat die deutsche Sprache um Begriffe wie »Asylkritiker« und diverse andere Euphemismen bereichert. Im idealen, also seltensten Fall, bewahren Journalisten diese Lektion als Leitfaden zur Selbstreflexion im Hinterkopf; in der Realität sieht es - s.o. - häufig anders aus.

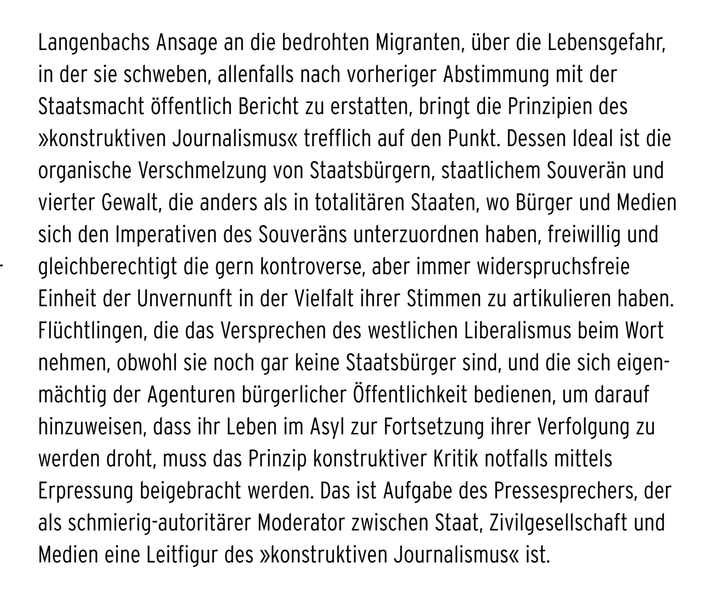
[3] Diese Information trägt nur insofern zum eigentlichen Thema bei, als dass sie zur Illustration des in der vorigen Fußnote Beschriebenen dient.

Svenna Triebler lebt in Hamburg und schreibt für die Zeitschriften Konkret und Jungle World. Außerdem steht sie als Teil der Prinzessinnenreporter für die endgültige Rettung des Onlinejournalismus ein. http://www.prinzessinnenreporter.de/

Angst ist nicht zielführend

Magnus Klaue beschreibt, wie Deutschland angesichts der Flüchtlingskrise den »konstruktiven Journalismus« für sich entdeckt.

Im Dezember 2015 ist der Iraner Mohammadreza Madadi als Flüchtling nach Deutschland gekommen. Gemeinsam mit seinem Landsmann Hamidreza Pirghasemi wurde er in Berlin im Hangar des ehemaligen Flughafens Tempelhof untergebracht. Weil beide, wie zahlreiche andere Migranten auf dem Flughafengelände, bereits in ihrem Herkunftsland vom Islam zum Christentum konvertiert waren und von dieser Entscheidung auch durch tätowierte christliche Symbole und Bibellektüre öffentliches Zeugnis ablegten, sahen sie sich zunehmend Drohungen, Beschimpfungen und tätlichen Angriffen seitens islamischer Mitinsassen ausgesetzt. Regelmäßig wurden sie an der Essensausgabe drangsaliert, als Ungläubige diffamiert, mit Gegenständen beworfen oder bespuckt. Nachdem am 12. Februar 2016 eine Gruppe christlicher Flüchtlinge in Tempelhof während des Bibellesens von Muslimen umringt, beleidigt und attackiert worden war, wobei nur durch die zufällig im Gebäude anwesende Polizei Schlimmeres verhindert werden konnte, brachte die Berliner Boulevardzeitung *B.Z.* einen Bericht über die Vorfälle, in dem auch Madadi zu Wort kam.



Ob Sandra Maischberger (links) auch Wladimir Klitschko (rechts) nach seinen »emotionalen Gefühlen« gefragt hat? Hermann L. Gremliza korrigierte jedenfalls in Konkret 5/2016, dass Maischberger »emotionale Bauchgefühle« hätte sagen müssen.

Daraufhin erhielt der Iraner Besuch von Sascha Langenbach, Pressesprecher von Mario Czaja (CDU), dem Berliner Senator für Soziales. Langenbach versprach Madadi und Pirghasemi im Auftrag des Senators die Bereitstellung einer »sicheren Unterkunft«, allerdings nur unter einer Bedingung: »keine Interviews mehr mit Journalisten vom Fernsehen oder der Zeitung«. In die angebotene Unterkunft in der Tempelhofer Colditzstraße konnten beide zwar nicht einziehen, weil sie wegen zu langer Wartezeiten abgewiesen und umgehend wieder zurück aufs Flughafengelände geschickt wurden. Immerhin aber haben die Iraner gelernt, dass deutsche Migrationspolitiker mittlerweile selbst dann, wenn ihre Partei die Berufung aufs Christentum im Namen trägt, bereit sind, gegen Christen und andere nichtislamische Minderheiten mit dem islamischen Mob zu kollaborieren, sofern die Aufrechterhaltung des Scheins zwangloser Multikulturalität es nötig macht. Statt ihnen zu ihrem wachen Bürgersinn und ihrem selbstbewussten Umgang mit den Medien zu gratulieren, stempelte Langenbach Madadi und Pirghasemi gerade wegen ihrer offenkundigen Assimilationsfähigkeit zum Integrationshindernis, indem er seine Abmahnung gegenüber dem Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) mit den Worten rechtfertigte, er habe »den Betroffenen zu vermitteln versucht, dass die bloße Kommunikation mit der Presse zur Lösung ihres Problems hier wenig zielführend ist«.[1]

Die solcherart wie Kleinkinder Abgekanzelten konnten das Quartier im Tempelhofer Flughafen trotz der kommunikationsbeflissenen Ignoranz der verantwortlichen Politiker bald verlassen. Da sie in der ihnen versprochenen »sicheren Unterkunft« abgewiesen worden waren und zwischenzeitlich bekannt geworden war, dass eine Gruppe muslimischer Männer aus Afghanistan sich in einem Duschraum des Tempelhofer Hangars über Pläne zum Mord an christlichen Flüchtlingen unterhalten hatte, nahmen die Iraner ein Angebot von Gottfried Martens, Pfarrer in der evangelisch-lutherischen Dreieinigkeitsgemeinde Berlin-Steglitz, an und zogen in eines der Privatquartiere, die Martens christlichen Flüchtlingen angesichts der akuten Bedrohung zur Verfügung stellte.[2] Die Hetze gegen Christen, Homosexuelle und andere nichtislamische Minderheiten in den Flüchtlingslagern, die kommunale Behörden verharmlosen und manche Helferverbände offensiv leugnen, wird unter den Angehörigen der sogenannten Zivilgesellschaft am deutlichsten von den christlichen Kirchen als Problem benannt.

Dass Madadi mit seinen Erfahrungen in der *B.Z.* zu Wort gekommen ist, verdankt sich, anders als ein notorischer linker Reflex unterstellen könnte, keiner besonderen Affinität des Boulevards zu den Vorlieben des Volksmobs, sondern der Tatsache, dass in Deutschland am ehesten die »Springer-Presse« ein Restgespür für die Bedrohung bewahrt hat, die von der Zuwanderung mehrheitlich islamischer Muslime für die Minderheit nichtislamischer Flüchtlinge ausgeht. Das allen »Springer«-Redakteuren verordnete Gebot, über Israel freundlich zu berichten und gegenüber Antisemitismus, von welcher Seite er auch immer ausgeht, Unerbittlichkeit zu zeigen, dürfte zu diesem Gespür ebenso beigetragen haben wie die an sich wenig sympathische Tradition des Enthüllungsjournalismus, der in plakativer Form nicht nur angebliche, sondern manchmal eben auch tatsächliche Tabus bricht. Doch die populistisch-investigative Berichterstattung, die durch massenwirksamen Verstoß gegen allerlei Schweigekartelle das kollektive Bedürfnis nach Skandal stillt, ist zum überholten Kommunikationsmodell geworden, seit unter der Ägide einer ostdeutschen evangelischen Pfarrerstochter nahezu alle Unterschiede zwischen Bürgertum, Linken und Grünen zum Verschwinden gebracht worden sind. An die Stelle des Skandaljournalismus ist seither der »konstruktive Journalismus« getreten[3], der in Dänemark und Schweden bereits weitgehend öffentlich-rechtlicher Konsens ist und auf den sich auch in Deutschland Bundesregierung und Qualitätsmedien spontan geeinigt zu haben scheinen.

Langenbachs Ansage an die bedrohten Migranten, über die Lebensgefahr, in der sie schweben, allenfalls nach vorheriger Abstimmung mit der Staatsmacht öffentlich Bericht zu erstatten, bringt die Prinzipien des »konstruktiven Journalismus« trefflich auf den Punkt. Dessen Ideal ist die organische Verschmelzung von Staatsbürgern, staatlichem Souverän und vierter Gewalt, die anders als in totalitären Staaten, wo Bürger und Medien sich den Imperativen des Souveräns unterzuordnen haben, freiwillig und gleichberechtigt die gern kontroverse, aber immer widerspruchsfreie Einheit der Unvernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen zu artikulieren haben. Flüchtlingen, die das Versprechen des westlichen Liberalismus beim Wort nehmen, obwohl sie noch gar keine Staatsbürger sind, und die sich eigenmächtig der Agenturen bürgerlicher Öffentlichkeit bedienen, um darauf hinzuweisen, dass ihr Leben im Asyl zur Fortsetzung ihrer Verfolgung zu werden droht, muss das Prinzip konstruktiver Kritik notfalls mittels Erpressung beigebracht werden. Das ist Aufgabe des Pressesprechers, der als schmierig-autoritärer Moderator zwischen Staat, Zivilgesellschaft und Medien eine Leitfigur des »konstruktiven Journalismus« ist.

Das Bedürfnis nach kontroverser Mitmache, das sich im »konstruktiven Journalismus« institutionalisiert, verkörpert sich nirgends so rein wie in den Moderatoren und Kommunikatoren, die die Verschmelzung von Anbiederung und Propaganda, Streitgespräch und Marschbefehl als Beruf praktizieren. Demagogieautomatinnen wie Sandra Maischberger und Anne Will, die jeden sich am Horizont konstruktiven Gelabers abzeichnenden Gedanken sofort abschießen und jedem Widerspruch gegen den vorausgesetzten zivilgesellschaftlichen Konsens mit harscher Kultursensibilität ins Wort fallen, sind die wahren Vorkämpfer jener Autoritätssucht und Demokratiefeindlichkeit, zu deren Avantgarde desperate Figuren wie Beatrix von Storch mit sichtlicher Mühe, aber ohne großen Widerspruch stilisiert werden. Richtlinie des »konstruktiven Journalismus« ist nicht die Wahrheit, nicht einmal die im Enthüllungsjournalismus noch irgendwie maßgebliche Wirklichkeitstreue, sondern allein das neudeutsche Gemeinwohl, zu dem seit seiner Renovierung in Folge der sogenannten Flüchtlingskrise endgültig der Islam gehört.

Dass die angesichts der permanent beschworenen Gefahr des Rechtspopulismus dekretierte Islamfreundlichkeit, die einziger Inhalt der kommunikativen Lockerungsübungen des »konstruktiven Journalismus« ist, nichts mit Weltoffenheit oder Fremdenfreundlichkeit zu tun hat, sondern mit der kollektiven Jagd auf Volksschädlinge bestens vereinbar ist, beweisen Maischberger, Will oder Frank Plasberg, dessen Talkshow »Hart aber fair« den autoritären Antiautoritarismus der konstruktiven Medienformate schon im Titel trägt, regelmäßig aufs Neue. Dort kann stundenlang im Tonfall von Stammtischfachleuten über Abschiebequoten, Asylantenkriminalität und Sozialschmarotzertum räsoniert und im gleichen Atemzug von den »Herausforderungen« geschwärmt werden, vor die Deutschland durch die in den Flüchtlingen verkörperten »anderen Kulturen« gestellt werde. Ein Widerspruch ist das deshalb nicht, weil mit den »anderen Kulturen« nie Sinti und Roma oder vor islamischer Verfolgung flüchtende Gruppen wie Aleviten und Jesiden gemeint sind, sondern immer nur die eine Kultur, die sich mit der deutschen im unbedingten Wunsch nach Unterwerfung alles Artfremden einig fühlt.

Außerdem nehmen an den konstruktiven Streitgesprächen der zivilgesellschaftlichen Öffentlichkeit immer auch ein paar Quertreiber teil, deren kommishafte Zurechtweisung durch den Moderator, dessen Funktion entgegen seinem Namen nicht mehr die Abmilderung von Widersprüchen, sondern die kontroversenreiche Erzwingung des vorab entschiedenen Konsenses ist, den eigentlich Zweck der Sendung bildet. Bei der Maischberger-Sendung vom Mai zum Thema »Mann, Muslim, Macho – Was hat das mit dem Islam zu tun?« war das neben Alice Schwarzer der frühere Nordafrika-Korrespondent Samuel Schirmbeck, der für seine Berichte über den geschlechterpolitischen Alltag in islamischen Ländern von der Moderatorin in die Nähe der »Alternative für Deutschland« gerückt wurde.[4] Als autochthonen Muslim hatte man Murat Kayman vom durch die Türkei finanzierten islamischen Religionsverband Ditib gecastet, der Schirmbeck unwidersprochen Biologismus und fremdenfeindliche Verallgemeinerungen vorwerfen konnte.

Die Kölner SPD-Politikerin Lale Akgün, von der Kayman wegen ihrer Kritik am islamischen Männerbild nach den sexuellen Übergriffen in Köln in einem Blogbeitrag ebenfalls insinuiert hatte, sie bediene rechtspopulistische Ressentiments[5], war nicht eingeladen. Und natürlich auch nicht Madadi, Pirghasemi oder einer ihrer Leidensgenossen, deren tägliche Angst mit den Prinzipien des »konstruktiven Journalismus« nicht vereinbar ist. Denn dem geht es, wie der Leipziger Journalistikdozent Uwe Krüger es ausdrückt, ja gerade darum, vom »problemzentrierten Journalismus« wegzukommen, und die »Aufmerksamkeit nicht nur auf Probleme und Missstände, sondern (!) auf Menschen und Projekte« zu lenken, »die etwas ändern wollen«.[6] Man könnte auch sagen: Sein Ziel ist die Förderung von schöpferischer statt von zersetzender Intelligenz. Und die wird nun einmal durch Leute wie Maischberger und Kayman besorgt, während Lale Akgün und Mohammadreza Madadi zwar auch irgendwie Menschen, vor allem aber problemzentrierte Missstände sind.

---

[1] Alle Zitate aus: *http://www.rbb-online.de/politik/thema/fluechtlinge/berlin/2016/03/christliche-fluechtlinge-berlin-diskriminierung-vorwuerfe-gegen-sozialverwaltung.html*

[2] *http://www.welt.de/politik/deutschland/article137430619/Warum-ein-Pfarrer-Fluechtlingen-Kirchenasyl-gewaehrt.html*

[3] *http://jungle-world.com/artikel/2016/05/53450.html*

[4] *http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tv-kritik/debatte-bei-sandra-maischberger-ueber-islam-sexismus-14228482.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2*

[5] *http://murat-kayman.de/2016/01/07/la-donna-e-mobile/*

[6] *http://www.taz.de/!5285278/*

Die Charakterfrage – Karl Kraus in schlechter Gesellschaft?

Zum 80. Todestag von Karl Kraus scheint es gebotener denn je, ihn gegen seine Liebhaberinnen und Liebhaber zu verteidigen. *Richard Schuberth* führt dies in seiner Würdigung vor Augen.

»Mit schülerhaftem Übereifer taten die Krausianer dem Meister und einander kund, dass sie all seine Anspielungen verstanden und willig waren, über jede zu lachen, die an ihren Spott appellierte.«
Manès Sperber

»Wenn ich einmal die ‚Fackel' beschließe, eröffne ich mein ‚Museum der Dummheit', das ich mir dank einem täglichen Briefeinlauf seit acht Jahren angelegt habe. Dann erst beginnt mein Kampf gegen die wahre öffentliche Meinung, deren schwaches Zerrbild das Zeitungswesen darstellt.«
Karl Kraus, Mai 1907

Wer wie Karl Kraus die Dürftigkeit der geistigen Welt attackierte, übte auch Faszination auf die geistige Halbwelt aus, und wenn er den Seidendekor von der schmutzigen Realität riss, so galt der Angriff nicht der Seide, was das Halbseidene nicht hinderte, hinter ihm, der verlässlich dessen bessere Konkurrenz bekämpfte, Stellung zu beziehen.
Kraus wusste, dass sein satirisches Strafgericht auch ein Magnet für allerhand Gesindel war, das oft weit unter den Objekten seiner Kritik stand, und das sich voyeuristisch an der Züchtigung ergötzte, ohne den Gedanken zu erfassen, den jeder Peitschenhieb bedeutete, und das mit schmierigem Behagen dann auf die strauchelnden Opfer trat. Leicht konnten *Fackel*-Abonnenten in eingebildeter Größe schwelgen, wenn ihr Django auf das intellektuelle Establishment eindrosch und auch Schnitzler, Rilke, Freud und Friedell nicht verschonte. Viele seiner Fans waren von Ressentiments, antiintellektuellen und antimodernistischen Impulsen geleitet und mit allen Eigenschaften ausgestattet, die Adorno ein halbes Jahrhundert später dem autoritären Charakter attestieren sollte, der in der »vermeintlichen Allmacht bedeutender Personen Ersatz für die eigene soziale Ohnmacht« sucht. Auch in ihnen brach sich jenes kollektive Bedürfnis der Unterordnung unter den souveränen Herrenmenschen Bahn, das von ähnlicher Art ist wie die Vergötzung des Popstars oder faschistischen Führers, des Über-Individuums, das entweder von der eigenen Individuation dispensiert oder an dessen geistiger Autorität die eigenen Allmachtsphantasien parasitär mitnaschen; Verherrlichung von Größe, um klein bleiben zu dürfen. Das spaßkulturelle Abschälen des bösen Witzes von seinem humanistischen Körper, sodass bloß Zynismus bleibt von dem, was als Sarkasmus gedacht war, und die feig-sadistische Freude des kleinen Hendls, wenn ein größeres tranchiert wird. Die faschistoide Begeisterung für den »einsamen Rächer«, der aufräumt mit dem Dreck, von dem frei zu sein schon das hussende Verstecken hinter seinem Rücken verspricht.

Ächtung des Anbiederers, Achtung des Gegners

Bis zum Ersten Weltkrieg missverstanden die Sozialisten Karl Kraus als ihren Hoffnungsträger, Kulturkonservative als Verteidiger alter Werte und Säuberer vom Dreck der Moderne. Dabei erfassten sie die Dialektik seiner Methode nicht, die das Alte und das Neue nicht gegeneinander ausspielte, sondern am je eigenen Missverhältnis zwischen Anspruch und Praxis maß, um, was der Prüfung standhielt, zu vereinen. So kam es eher vor, dass er den eingebildet Progressiven den künstlichen Dreck von der Fratze wischte und den wahren Dreck einer restaurativen Gesinnung aufspürte, welche die Werte der Weimarer Aufklärung gegen die einer künstlerischen Moderne missbrauchte. Der Unterschied zwischen ihm und der Reaktion lag darin, dass diese die zeitgenössische geistige Welt als ein Sammelbecken von Emporkömmlingen verachtete, er aber, weil sie sich wie ein solches verhielt.
Die Kritik des Unorganischen, Wurzellosen, Modernen aber landete unweigerlich beim Juden und zielte selbst ohne antisemitisches Bekenntnis in dessen Richtung – davon zu distanzieren hatte Kraus dann doch einige Jahrzehnte gebraucht. Und nur seinem Unwillen zum weltanschaulichen Bekenntnis zum einen, der Autorität seiner Sprachkritik zum anderen verdankt er, dass die anfänglich konservativen und elitären Anteile seines Wesens seinem Andenken dann doch nicht schadeten, denn er hatte nach der Erschütterung durch den Weltkrieg nicht etwa die Seite zu einem linken Weltbild gewechselt, sondern die Schwerpunkte eines Programms, das sich all die Jahre hindurch treu geblieben war, bloß dorthin verlagert.
Die Dürftigkeit seiner Anhängerschaft aber lieferte seinen Hassern, die in seinen Polemiken bloß Hass, nicht aber Motiv, Form und Kunst wahrnahmen, ein weiteres Angriffsziel, deren er bereits so viele in sich vereinte, dass es auf eines mehr nicht ankam.
Man versuchte ihn als jemanden hinzustellen, der den Leumund verdienter Männer zerstöre und sich dafür in der Anerkennung der Unverdienten suhle. Arthur Schnitzler notierte 1912 in sein Tagebuch: »Doch wo hat er anerkannt, gelobt, gefeiert, wenn man von den persönlichen Bekannten absieht und denjenigen, die ihn feiern?« Oft hat er das getan. Obwohl es nicht das Geschäft des Kritikers ist, hat Kraus die Vorzüge der von ihm geschätzten Zeitgenossen nicht nur gepriesen, sondern exemplarisch analysiert, und nicht etwa, weil sie seine Freunde waren. Viele von ihnen, zum Beispiel Wedekind, Lasker-Schüler, Trakl und Krenek wurden erst nach seinem Lob seine Freunde, Rosa Luxemburg hat er nach ihrem Tod »anerkannt, gelobt, gefeiert« – Maximilian Harden und anderen aber hat er die Freundschaft aufgekündigt, sobald ihre Sprache diese nicht länger möglich sein ließ.
Nicht nur missverstanden hat Schnitzler Kraus, der ihn im Vergleich zu anderen Kollegen doch recht sanft tadelte. In seinem Roman *Der Weg ins Freie* zeichnete er im Kritiker Rapp eine sehr gehässige Karikatur von Kraus, und dennoch traf er das Wesen der schöpferischen Destruktion ganz gut, wenn er Rapp auf die Frage, warum er nur die »Nichtigkeit von Nichtigkeiten« nachweise und nicht zur Abwechslung einmal »die Herrlichkeit der Herrlichkeiten« preise, antworten lässt: »Wozu? (…) Die beweist sich selbst im Laufe der Zeit. Aber die Stümperei erlebt meist nur ihr Glück und ihren Ruhm, und wenn ihr die Welt endlich auf den Schwindel kommt, hat sie sich längst in ihr Grab oder (…) in ihre vermeintliche Unsterblichkeit geflüchtet.«
Falsch aber ist Schnitzlers Tagebuchunterstellung, Kraus lobe nur, wer ihn feiere. Dass dieser in der *Fackel* in einer eigenen Rubrik jede positive Zeitungsmeldung über sich abdruckte, war ein Korrektiv einer medialen Öffentlichkeit, die die seine unterdrückte, indem sie ihn totschwieg. Heute gilt so etwas als Selbstverständlichkeit der Eigen-PR und als fahrlässig, darauf zu verzichten.



Kraus' Prinzipientreue war flexibel genug, nicht Prinzipienreiterei zu werden, und doch nicht ausreichend dehnbar, um Prinzipien an den persönlichen Vorteil zu verraten oder in Schmeichelei zu schwelgen. Er beantwortete in der Regel keine Fanpost, es sei denn, es handelte sich um für seine Sprach- und Moralkritik exemplarische Lehrbeispiele, und da wurden auch Anbiederungen öffentlich viviseziert.
Es ist wahrscheinlich nicht mehr nachzuvollziehen, was es bedeutet, sich die gesamte geistige Geschäftswelt zum Feind zu machen und gleichzeitig falscher Freunde zu erwehren. Doch auch diese Aufgabe meisterte Kraus. Denn es war ihm gelungen, die Gesetzmäßigkeiten der Sozialpsychologie, die ihn ohnehin nichts anging, zu durchbrechen. Während andere ihre persönliche Integrität, die Vorstellung eines einigermaßen funktionierenden Ichs, nur in der sozialen Anerkennung durch ihre Umgebung und der Anerkennung von deren sozialen und kulturellen Werten herstellen, erkannte Kraus diese wechselseitige Bestätigung als vom Ungeist infiziert. Die Plazenta, die seine Integrität nährte, war eine radikale Wahrhaftigkeit, die heutzutage nicht mehr anders denn als selbstgerecht erfahren würde. Seit Kraus' Zeiten hat sich der narzisstische Charakter einer Gesellschaft von Scheinindividualitäten und Freiheitssurrogaten in einem Maße verstärkt, dass die wohl größte Charakterfestigkeit, die sich vorstellen lässt – eine Freundschaft einer Sache, persönliche Anerkennung der Wahrheit zu opfern –, als größter Charakterdefekt erscheint.

Skorpione für das Publikum

Kraus wusste genau, wann er sein Publikum zu verachten, wann zu lieben hatte. Der israelische Literaturwissenschaftler Werner Kraft: »Aus dem notwendigen Missverhältnis des Publikums zu einem satirischen Schriftsteller, der es mit seinem Witz dämonisch anzog, ohne dass jemand den Ernst, dem dieser Witz entsprang, zur Kenntnis nahm und auf sich selbst bezog – aus diesem Missverhältnis ergab sich die Notwendigkeit, dieses Publikum mit Skorpionen zu züchtigen.«
Auf der Bühne spürt der Entertainer genau, was das Publikum spürt und was nicht, und so wie Kraus die verständige Aufmerksamkeit der Marinekadetten von Pula sowie der roten Arbeiter von Wien dankbar anerkannte, scheute er nicht davor zurück, seine Verachtung für einen dummen Fankult kundzutun: »Ich kann nicht mehr unter dem Publikum sitzen. Diese Gemeinschaft des Genießens und Intimität des Begreifens, dieses Erraten der Gaben und Verlangen der Zugaben, dieses Wissen um den Witz und dieses Nichtwissen, dass sie damit noch nicht den Autor haben, dieses Verständnis und Einverständnis – nein, ich könnte es bei meinen Vorlesungen nicht aushalten, wenn ich nicht oben säße.«
Doch für seine Feinde ist es einerlei: Die Gier nach Applaus wie die Unbeeindrucktheit darüber – beides wäre ja doch untrüglicher Beweis seiner Eitelkeit, denn der Unerwünschte kann sich in entgegengesetzte Richtungen biegen, kann Gutes und kann Böses tun, es nützt ihm nichts, das Urteil ist bereits gefällt: Wir wollen dich nicht. Diese grausame Ausweglosigkeit ist übrigens Essenz des Antisemitismus und auch des in dessen Geist entstandenen jüdischen Humors: jene schmerzliche Fähigkeit, die Systematik der eigenen Diskriminierung zu durchschauen, ohne sie beeinflussen zu können, denn Aufklärung zieht noch mehr Hass auf sich und wird zur Not auch zum Rassemerkmal des Unerwünschten: Nur das Lachen bleibt als lecker Rettungsring.
Kraus wollte sich nicht auf den Witz als passive Selbstbefreiung beschränken, er schleuderte Witz wie Ninjasterne, um das, was er – mitunter naiv, auch altmodisch – als das Gute, Schöne, Wahre empfand, aus den Klauen von Verdinglichung, Vermarktung und Verbürgerlichung zu befreien. Die heroische Wildwestdramaturgie dieses Einmannkampfes fällt sogar in eine Zeit, in welcher der amerikanische Westen gerade aufhörte, wild zu sein, Mitteleuropa aber umso wilder wurde, und die von Kraus unermüdlich aufgedeckte Erniedrigung der Sprache sich als das große Manöver zu erkennen gab, dem die systematische Erniedrigung der Menschen folgte, in einem ersten Probelauf im »technoromantischen Abenteuer« des Weltkrieges, und schließlich im Naziterror, den Kraus in all seiner Wahrheit erkannte und beschrieb, als der Rest der bürgerlichen Welt ihn noch für die Jugendtorheit von Halbstarken hielt, die irgendwann schon zur Vernunft kämen. Und dieser in seiner Unerbittlichkeit befremdliche Kritiker, den Schnitzler als gehässigen, kleinlichen Charakter beschrieb, hatte die Gnade, mit der Würde eines Ungebrochenen aus einer Welt zu scheiden, die ihn sechs Jahre später wie ein Holzscheit auf andere industriell vergaste menschliche Scheite geworfen hätte.
Vieles der gängigen Kritik an Karl Kraus stimmt, und trotzdem sollte sie nur äußern, wer dessen Vermächtnis und Vorzüge verstanden hat, weil er sonst gar wenig verstanden hat, wie ein Reiseschriftsteller, der uns die Nachtseiten des Grand Canyon schildern will, weil er seine Tagseiten verschlafen hat.
Mein Vater war ein wertkonservativer Zivilisationskritiker, ich bin Kommunist. Und doch: In Karl Kraus fanden wir eine gemeinsame Achse: Sprachkritik, Welt und Leben als Zweck, nicht als Mittel, mediterrane Heiterkeit gegen prätentiösen Ernst, Ernst in der Sache, wo andere bloß witzeln. Man muss Kraus von weltanschaulicher Verortung freispielen, um sein Programm die eigene befruchten zu lassen, und sei es nur, um als erste Maßnahme der Dummvokabel »Verortung« den Garaus zu machen.
Und wäre die mittelalterliche Feudalklasse nicht ein Haufen dummer Räuber und Schläger gewesen, ließe sich das Attribut »ritterlich« doch auf die charakterliche Notwendigkeit verwenden, einen geistreichen Gegner mehr zu achten als einen geistlosen Mitläufer. Zum Glück sind Erstere rar und leider Letztere gar nicht.

Dieser Text findet sich auch in Richard Schuberths Neuauflage seiner 2006 bis 2007 im »Augustin« erschienenen »30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus«. Das Buch heißt »Karl Kraus – 30 und drei Anstiftungen« (Klever Verlag).

Korrupter Journalismus

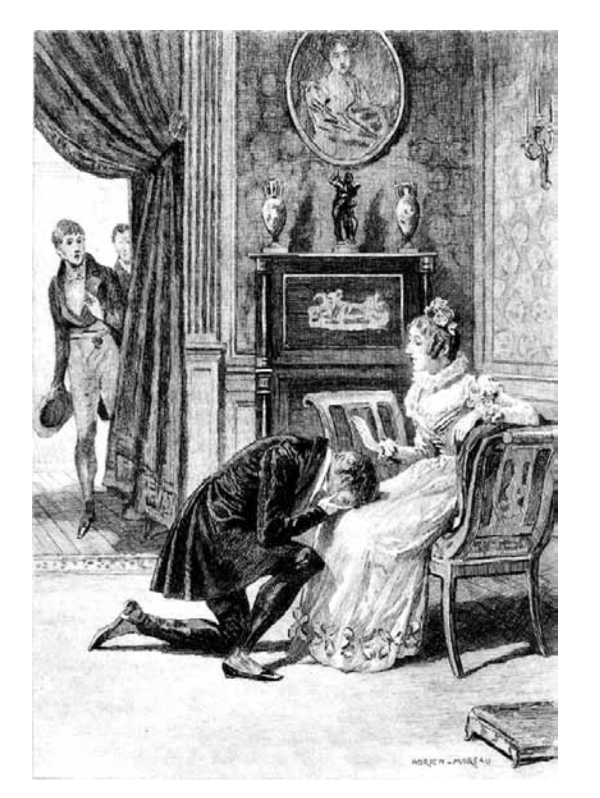
Paulette Gensler über Balzacs »Verlorene Illusionen«.

Der dreigeteilte Roman Verlorene Illusionen[1] - eines der besten Werke der »kleinen Romanfabrik«[2] und »Promotion-Agentur Balzac«[3] - ist zwischen 1837–1843 in Serie erschienen und fällt somit in die eher restaurativ geprägte Phase des Autors. In den *Verlorenen Illusionen* sind alle Momente des Balzacschen Werkes dermaßen verdichtet, dass es sich deutlich gegen die Einordnung in die *Menschliche Komödie* als bloße *Szene aus dem Provinzleben* sperrt, wie übrigens auch gegen eine Besprechung solch kurzen Umfangs.

Die Geschichte beginnt in dem kleinen Provinzstädtchen Angoulême an dem Fluß Charente. Der alte, analphabetische Drucker Séchard überlässt seinem gebildeten Sohn David die Druckerei zu einem unbarmherzigen Preis, denn für ihn »gab es in Geschäften nicht Sohn und nicht Vater.« (14) So sehr die Familienbande hier schon dem Wert geopfert ist, erweist sich die väterliche Tradition, welche eindringlich in der Verteidigung der alten Holzpressen gegen neue Stanhopepressen geschildert wird, schnell als rationalisierter Geiz, der eher unter dem Lichte der Schatz- als jenem der Kapitalbildung steht.

Die gesamte *Menschliche Komödie* ist angesiedelt an der Schwelle zum Industriekapitalismus und offenbart somit strenggenommen das Ende jenes »Übergang(s) von feudalen Produktionsverhältnissen zum Kapital.«[4] Dieser historische Antagonismus ist schön ausgemalt an dem Gegensatz der alten Stadt *Angoulême* und ihrem Vorort *l'Houmeau*. Die politische Ökonomie ist hier räumlich noch geteilt. Der Vorort, welcher im Gegensatz zur malerischen Berglage der alten Stadt am Ufer des Flusses gelegen ist und keinen natürlichen Barrieren der Ausdehnung unterliegt, entwickelte sich durch die Papierproduktion rasant zum eigentlichen ökonomischen Zentrum, während die gesamte Verwaltung weiterhin auf dem Berge ruht: »Oben der Adel und die Macht, unten der Handel und das Geld. Zwei soziale Sphären, die in unaufhörlicher Gegnerschaft stehen. Der Handel ist reich, der Adel im allgemeinen arm, und jeder rächt sich am anderen durch Verachtung.«(55)
Schnell tritt David in der Geschichte zurück zugunsten seines Freundes – dem angehenden Dichter Lucien Chardon, dessen Liebe einerseits zur adligen und verheirateten Madame Naïs de Bargeton, der »Königin Angoulêmes«, und andererseits zum literarischen Ruhm den maßgeblichen Treibstoff der Entwicklung liefert. Beide – durch den für die Provinz symptomatischen Mangel an Gesellschaft im emphatischen Sinne und die maßlose Zuneigung ihrer Umgebung zu prototypischen Narzissten erzogenen Gestalten – flüchten gemeinsam nach Paris, wo jener titelgebende Verlust der jeweiligen Illusionen auf raschem Fuße folgt. Die beiden vormaligen Unikate werden in Paris zu vergleichbaren Exemplaren. Der provinzielle Schein verblasst gnadenlos in dem Schimmer der Hauptstadt und die instrumentelle, berechnende Liebe zerbricht, da »wo der Ehrgeiz beginnt, die unschuldigen Gefühle verschwinden.«(63)

Gerade im Ehrgeiz treffen sich Figur und Autor, denn wie Honoré de Balzac, der sich das *de* selbstständig einfügte, um sich in die Nähe eines bekannten französischen Adelsgeschlechtes zu rücken und somit den Einzug in die vornehme Welt der Salons zu vereinfachen, versucht auch Lucien sich *de Rubempré* zu nennen und sich als solcher legitimieren zu lassen, wobei er im Gegensatz zu seinem Schöpfer in der mütterlichen Linie durchaus eine adlige Abstammung vorweisen kann.
Rasch geht es jedoch nur noch um Geld, da er – nunmehr auf sich gestellt – sein vorgesehenes Jahresbudget schon nach einer Woche aufgebraucht hat und die Familie in der Provinz mit seinen Ausgaben immer wieder fast ruiniert, gleichzeitig aber um die Bedeutung »des notwendig Überflüssigen«(199) weiß, um sich zu »entprovinzialisieren« (189) bzw. in der neuen Übersetzung sich zu »desangoulêmisieren«. Später werden ihm Kleidung, Hut und Stock neben der Feder als seine »Waffen« dienen.



Hervorzuheben ist ferner die explizite und permanente Trennung von *Interesse* und *Gefühl*, die sprachlich etwas vage sein mag, doch recht gut die Spannung von Ökonomie und Psyche beschreibt, welche erst im Individuum zusammentreffen. Da wäre beispielsweise die Sehnsucht nach Rache als zentrales Motiv, das den wirtschaftlichen Interessen keineswegs immer entspricht. Die sich durch fortlaufende Intrigen und immer wieder erfahrene Rauschmomente stetig steigernde Rach- und Verschwendungssucht lässt nur einen Schluss zu: »Geld, das war die Lösung jedes Rätsels.« (320) Hier also spaltet sich der angewandte Geist in die beiden Perspektiven *Ruhm* und *Arbeit* oder schnelles Geld, Genuss und Macht; also in die Massenproduktion von Literatur oder Journalismus.

Die mangelhafte Bezahlung der literarischen Produktion, wofür sinnbildlich jener Verleger steht, der *mit sich selbst* den Preis für Luciens Werk während eines einzigen Treppenaufstiegs von 1000 auf 400 Francs herunterhandelt, gesellt sich zu der durchaus berechtigten Erkenntnis: »Arbeiten! Ist das nicht der Tod für die Seelen, die nach Genuß hungern?« (385) So bleibt nur die journalistische Tätigkeit für eine der Zeitungen – jene »Bordelle des Denkens.« Der Vergleich zur Prostitution, den Karl Kraus später formulieren sollte, ist hier ebenso enthalten wie die treffenden Urteile Oscar Wildes. Selbstverständlich ist auch diese Tätigkeit prinzipiell Arbeit, die ausgebeutet wird. Im Gegensatz jedoch zur langatmigen Pedanterie der Dichtung oder Philosophie – dafür steht sinnbildlich der Zirkel um den beharrlichen Arbeiter der Literatur Daniel d'Arthez, der als deutlicher Antipode auftritt – schreibt ein kleiner Kreis von Parvenus eine ganze Ausgabe innerhalb einer Stunde, während ihre Geliebten ihre Toilette besorgen. Lucien stiftet sogar eine ganz neue Art der Feuilletonschreiberei; eine neue Form, die dem Dreigestirn von Journalismus, Reklame und Erpressung aber komplett verhaftet bleibt. Der Journalismus ist so korrupt wie die Politik. So wird der »Verfall der Kritik« gegen den vorher aus ein und derselben Feder formulierten »Verfall der Literatur« ausgespielt, denn »wir treiben mit unseren Sätzen Handel und leben von diesem Geschäft« (439) und neben dem Geld bleibt eventuell »das Vergnügen, an irgendeiner Stelle die Wahrheit gesagt zu haben.« (443) Wobei Letzteres keineswegs notwendiges Ziel der Schreiberei sein dürfe. Völlig zu Recht hat Wolfgang Pohrt bemerkt: »So würde heute kein verantwortungsbewusster Redakteur mehr scherzen mögen, aus dem einfach Grund, dass der Scherz die volle, reine, ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit wäre.«[5] Mit einer erstaunlich exakten Phantasie zeigte Balzac die Lügenpresse – jenes Unwort des Jahres 2014 – in ihrer vollen Kreativität.

Es handelt sich bei der Figur des Lucien, allen autobiographischen Parallelen zum Trotz, keineswegs um ein Selbstporträt Balzacs, sondern um ein Porträt seines erklärten Erzfeindes und späteren Sargträgers Charles-Augustin *Sainte-Beuve*, welchem Marcel Proust sein erst posthum veröffentlichtes Werk *Contre Sainte-Beuve* »widmete« - eine Vorstudie zur *Recherche*. Vor allem diesem Literaturkritiker und Essayisten Sainte-Beuve schrieb Adorno zu, die »Neutralisierung geistiger Gebilde zu Gütern weiterbefördert«[6] zu haben durch jenen »bequemen second hand-Realismus des menschlich Näherbringens.«[7] Bezeichnenderweise galt Adorno seinerzeit als letzter Erguss dieser Tendenz, das Balzac-Werk Stefan Zweigs, welches wiederum Wolfgang Pohrt Anlass gab, darauf hinzuweisen, dass es genau solche Produktionen waren, welche Balzac der Lächerlichkeit preisgaben. Dabei ist die Beurteilung seiner Figuren eine streng immanente; sie misst stets nur die Schere zwischen dem Handeln und den eigenen Ansprüchen. Die Urteile, als Beurteilungen sind nichtsdestotrotz beißend scharf, aber es sind dezidiert keine moralischen Verurteilungen. Das deutliche Auseinanderklaffen von Anspruch und Realität steht für die zunehmende Entfremdung der Menschen von ihrer gesellschaftlichen Funktion; also dafür, dass ihnen ihre Funktion als Charaktermasken erst noch eingeimpft werden muss.

Der kategorische Imperativ aller erfolgreichen Akteure des Werkes lautet, in den Mitmenschen immer nur Mittel zu sehen. Selbst die Geliebte dürfe man nur als »Wirtschafterin« (400) betrachten und keinesfalls als bloßen Zweck. Sehr eindringlich stärkt Balzac hier Kant, indem er die Gesellschaft gegen diesen sich wenden lässt. Solchem Menschenbild entgegengestellt ist vor allem die Mutterliebe, welche gleichzeitig als Vorbild der Freundschaft wie auch der zärtlichen Momente der Liebe figuriert.
Als einziger unverzeihlicher Verstoß gegen diese durch und durch hedonistisch-zynische, als Amoralismus gepflegte Moral gilt der Versuch, sich aus der Gleichheit des journalistischen Rackets erheben zu wollen. Dabei ist weniger der Wechsel Luciens von der liberalen zur königlichen Fraktion der Verstoß, so sehr er sich damit auch gegen den Lauf der Geschichte stellt. Die nur kurzzeitig und dezent existierende Trennung des Politischen vom Wirtschaftlichen – in der Restauration der Bourbonen, welche die Ära des Ancien Régime höchstens als Schein noch einmal aufflackern ließ, weshalb sie konsequenterweise kurze Zeit später in die Bürgermonarchie überging – erlaubt politischen Charaktermasken, sich etwas vom Mehrprodukt abzustauben.
Sein Vergehen besteht vielmehr in dem Versuch, die Illusionen zu retten. Als Anreiz, für das Adelsprädikat zu streiten, dient Lucien die Aussicht darauf, den Pariastatus der Bohème abzuwerfen und von der Halbwelt in die vornehme Gesellschaft überzuwechseln. Dies bedeutet gleichsam einen Wechsel vom Geld zur ursprünglich im Bodenbesitz gegründeten Ehre, weshalb er für die Journalisten zum Don Quijote wird, der sich schließlich sogar zum Duell stellt – wie vorher nur jene in der Übersetzung völlig zurecht als »Krautjunker« beschriebenen Adligen der Provinz, längst bar jeglichen Privilegs. In seinem Versuch, seinen Adelstitel durch Legitimität zu verewigen, verweigert er sich dem immanenten Prinzip der Bohème - der Flüchtigkeit des Genusses, des Gedankens und der Zeitung, jener Zirkulation des Zufalls, deren Akteure sich in ihrem Schaffen meist der Anonymität, des Kürzels oder Pseudonyms bedienen. Das Lumpenproletariat, dieser »Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen« (Marx), wittert hier den Klassenverrat und rächt sich mittels der Intrige, die auf das adlige Komplott trifft, welches sich ebenfalls gegen den Emporkömmling Lucien richtet, der schließlich zwischen den Rädern des Unbürgerlichen zermalmt wird. Wenn nun, wie oftmals gesagt wird, in jedem Roman fast der ganze Balzac steckt, gilt dies für die Verlorenen Illusionen in besonders ausgeprägter Art und Weise.

---

[1] Sofern nur Seitenzahlen angeben sind, beziehen sie sich auf Honoré de Balzac: *Verlorene Illusionen. Die menschliche Komödie*. Band 6. Insel Verlag. Frankfurt/Main 1996.
[2] Wolfgang Pohrt: *Honoré de Balzac. Geheimagent der Unzufriedenheit*. Berlin 2012. S. 9
[3] Ebd. S. 22
[4] Ebd. S. 36
[5] Pohrt. S. 95
[6] Adorno. Essay als Form. In: Noten zur Literatur. S. 12
[7] Adorno/Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Das Schema der Massenkultur*. In: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1981, S. 306.

Paulette Gensler lebt in Berlin und schreibt unter anderem für die Jungle World sowie Bahamas.

Lasst ihn »koaxen«, den kritischen Frosch aus Frankfurt

Was der Musikkritiker der *Presse* über Adorno weiß. Von *Gerhard Scheit*.

Die Seichtigkeit der Wiener Musikkritik hat in tiefsitzenden Ressentiments ihre Ursache. Bleiben sie unerhellt, finden sie konsequenterweise in Theodor W. Adorno ihr Ziel. Von dem Gefühl grundiert, diesem Philosophen und Musiker – Schüler und Freund von Alban Berg und Eduard Steuermann – nicht gewachsen zu sein, liefert jede Invektive einen weiteren Beleg, wie wenig es trügt.

Als das Hugo Wolf Quartett Anfang des Jahres Adornos *Sechs Studien für Streichquartett* (aus dem Nachlass) aufführte, benutzte das der Musikkritiker der *Presse* Wilhelm Sinkovicz als willkommenen Anlass, solchen lange aufgestauten Ressentiments endlich freien Lauf zu lassen. Von der Musik selbst erfährt man etwas nur im letzten Satz dieses Artikels über »Die ‚bessergewussten' Töne« (*Die Presse*, 25. 1. 2016), der im Übrigen bloß aus Häme besteht – über Adornos Verhältnis zur Studentenbewegung wie zur Komponistengeneration nach 1945. Was diese betrifft, wird er als Repräsentant einer Art »intellektueller Gegenreformation« betrachtet, »die alles unter ihrem wortgewaltigen Argumentationsstrom zu zermalmen drohte«; für jene aber sei er ein »Vordenker« gewesen, der dann »die Polizei rufen« ließ, als »die Studenten ernst machten«. Auch den Komponisten Adorno möchte Sinkovicz schließlich als Wankenden entlarven: Die *Sechs Studien für Streichquartett* bildeten »das Lavieren zwischen den Stühlen geradezu mustergültig« ab – und mit den »Stühlen« sind offenkundig das Sextett in G-Dur von Brahms und das in d-Moll von Schönberg gemeint, die vor bzw. nach Adornos Komposition in diesem Konzert gegeben wurden. Bei der Nummer drei dieser *Studien* hat der Kritiker immerhin eine Assoziation, die nicht ganz in die Irre führt: »die Verfremdungen, die sich über dem gleichbleibenden Bass der ersten Hälfte des Stückes ereignen, klingen verdächtig nach dem später verfemten Paul Hindemith jener Epoche ...« Die berühmten drei Punkte am Ende des Artikels: genau hier, wo Sinkovicz aufhört, müsste jede Musikkritik, der es um die Musik ginge, überhaupt erst anfangen, und sie würde auf den Unterschied der *Studien* von 1920 zu den von Berg so geschätzten zwei *Stücken für Streichquartett* op. 2 von 1925/26 mindestens hinweisen, die Adorno in seiner kurzen Wiener Zeit zu schreiben begann und die dann vom Kolisch-Quartett uraufgeführt wurden. (Von diesem Werk sind die Noten längst erschienen und derzeit drei recht gute Aufnahmen im Handel erhältlich.) Aber Sinkovicz erwähnt nicht einmal, dass es sich bei den früheren *Studien* um das Werk eines knapp 17-Jährigen handelt, der kaum sein Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt (u. a. bei Bernhard Sekles, der auch Lehrer von Hindemith war) begonnen hatte, geschweige denn, dass Adorno sie – anders als die *Stücke für Streichquartett* – keineswegs zu den für ihn gültigen Kompositionen zählte. Der versierte Kenner des Wiener Musiklebens, der beteuert, es sei jedenfalls »spannend«, »einmal Musik von Adorno hören zu können«, weiß auch nichts davon zu berichten, dass nur wenige Wochen vor der Aufführung der *Studien* vom Januar 2016 diese Musik im selben Haus ebenfalls auf dem Programm stand, damals aber zusammen mit jenem op. 2 und zwar im Rahmen eines beachtenswerten Symposiums zum kompositorischen Werk Adornos, das vom Wiener Verein *akut* mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur veranstaltet wurde.

So schief die spöttisch gemeinte Metapher vom Lavieren zwischen den Stühlen, um Adornos Verhältnis zu Brahms und Schönberg auszudrücken, so verbissen klammert sich Sinkovicz an den seinen, wenn er im Philharmonischen Konzert Sibelius hört. Adornos *Glosse* über diesen Komponisten rechnet er zu »den echten Gemeinheiten der Musikgeschichtsschreibung«: Sie stelle ihn »als eine Art ungebildeten, wenig talentierten, sagen wir freundlich: komponierenden Naturburschen dar, dessen Symphonien in den Augen des strengen Kritikers nichts als ‚Konfigurationen des Banalen und des Absurden' darstellten«. So unverrückbar klebt der Kritiker hier fest, dass er nicht einmal das Verb »darstellen« variieren möchte. Wie sollte er da etwa auf die Idee kommen, die Kritik an Sibelius im Kontext von Adornos Mahler-Analysen zu sehen. Intellektuelle Trägheit wird ein weiteres Mal als bodenständige Musikalität ausgegeben, um vor der traditionsreichen heimischen Intellektuellenfeindlichkeit zu paradieren. »... Was mögen wohl die vom Widerspruchsteufel / Beseßnen Herren Recensenten dazu / Zu sagen geruhn?«, feixte schon 1793 ein Hofrat namens Joseph Franz Ratschky, und es klingt wie das Motto des österreichischen Musikjournalismus von heute: »genieß ich in Ruh ... denkend: Laßt sie koaxen, / Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen!«

Adorno – auch so ein vom Widerspruchsteufel Besessener – sei ein Theoretiker, »der zwei Komponistengenerationen schulmeisterte«, schreibt der Schulmeister der Philharmonischen Abonnenten, der immer nur mit zweitklassigen Dirigenten und erstklassigen Köchen plaudern möchte, nicht aber mit ernstzunehmenden Komponisten auf Augenhöhe zu diskutieren gewillt oder fähig ist. Und da darf dann das Bild vom unschöpferischen Intellektuellen nicht fehlen: Adorno habe aufgehört zu komponieren, »weil er produktiv ganz offenkundig nicht imstande war, Musik zu schaffen, die seinem immensen Anspruch genügte«. Wenn doch dieser Musikkritiker nur aufhörte, Kritiken zu schreiben, weil er noch irgendwelche Ansprüche hätte, sie müssen gar nicht immens sein, es genügte, sich ein wenig auf die Fragestellungen der *Philosophie der Neuen Musik* einzulassen. Aber Sinkovicz nimmt hier nur »Material von Gedankensplittern, Worthülsen und einer unsäglich verworrenen Phraseologie« wahr, den Adorno-Adepten dazu dienlich, »doktrinär die Hervorbringungen jener Komponistengeneration zu taxieren, die sich bemühte, nach den diktatorischen Entartungen der ‚Kunstbetrachtung' wieder Geist und Fantasie in der Musik walten zu lassen«. Die Ausdrücke der Nationalsozialisten weiter zu verwenden, um sich ironisch von ihnen abzugrenzen, aber zugleich etwas von ihren Feindbildern zu übernehmen – das kann wohl als die eigentliche postnazistische Infamie im Wiener Musikleben begriffen werden.

Gerhard Scheit arbeitet zusammen mit Wilhelm Svoboda an einer Geschichte der Musikkritik. Sein neues Buch Kritik des politischen Engagements *erscheint in diesen Tagen beim ça ira Verlag (Freiburg).*

Der ewige Antisemit und seine Geschichte

Drei Thesen von *Niklaas Machunsky*.

Erstens: Veränderbare Gesellschaft

Die Unterscheidung zwischen modernen und vormodernen, theologisch motivierten Judenhass berührt das Verhältnis von Bruch und Kontinuität, das in der Regel durch das Theorem der Säkularisierung erklärt wird. Demzufolge transformierten sich die theologischen Inhalte beim Übergang in die moderne Gesellschaft in säkulare, d.h. sie wirken unter veränderten Vorzeichen, nämlich einem anderen Geltungsgrund fort. Unter dem Blickwinkel des Bruches springen die Umbesetzungen, Neuerungen, Verschiebungen, kurz die Unterschiede zum theologischen Judenhass ins Auge. Wird der Judenhass aber unter dem Gesichtspunkt der Kontinuität in Augenschein genommen, treten die Gemeinsamkeiten der ältesten mit der jüngsten Erscheinung des »ewigen Antisemitismus« hervor.

Insbesondere die gesellschaftskritischen Theoretiker bekämpften letztere Vorstellung, weil dadurch der Antisemitismus als unabänderlich erscheine. Die Vorstellung eines ewigen Antisemitismus wird aus zwei miteinander zusammenhängenden Gründen bekämpft: Erstens, weil der Hass auf die Juden durch die Vorstellung von seiner Ewigkeit zu einer quasi natürlichen Reaktion auf Juden verklärt würde und dadurch zum anderen eine versöhnte Gesellschaft von vornherein verunmögliche. Das Argument lässt sich auch so fassen, dass eine kritische Theorie des Antisemitismus nur als Antisemitismuskritik zu haben sei. So richtig dieses Argument auch ist, es basiert auf nicht theoretischen Voraussetzungen über die Veränderbarkeit der Gesellschaft. Das heißt, wenn die Gesellschaft nicht so verändert wird, dass dem Hass auf die Juden seine gesellschaftlichen Voraussetzungen abgegraben werden, dann wird der Judenhass fortwirken und der Anschein der Ewigkeit, den die Kritik zerstören will, wird mehr als bloßer Schein sein. Da die kritische Theorie über diese außertheoretischen Voraussetzungen nicht verfügen kann, bleibt ihr, will sie nicht helfen, den Antisemitismus in das Kleid der Unabänderlichkeit zu hüllen, nur übrig, ihn so anzuschauen als ob er abgeschafft werden könne, um eben dieser Veränderung nicht im Weg zu stehen, falls sie doch noch einmal bewerkstelligt werden sollte. Für die theoretische Antisemitismuskritik ist diese Rechenschaft wichtig, da sie ermöglicht, dem Anschein des ewigen Antisemitismus eine, unter dem obigen Vorbehalt stehende, Berechtigung zuzuerkennen, d.h. die Kontinuität des Antisemitismus als erklärungsbedürftiges Phänomen in den Blick zu nehmen. Der Verpflichtung ledig, immer wieder zu zeigen, dass die Gesellschaft veränderbar ist, weil sie sich immer verändert hat und immer noch verändert, wird sie frei, die Zivilisation als Ganze und insbesondere ihr statisches Wesen, ihre mythisch-natürlichen Charakterzüge in den Blick zu nehmen.[1] Hierbei kann sie an den Begriff der Naturgeschichte von Adorno anknüpfen.

Zweitens: Warum die Juden?

Ist die Antisemitismuskritik von dem Anspruch befreit, den dynamischen Charakter der Gesellschaft in den Vordergrund zu stellen, verändert dies auch den Zugriff auf die Ursachen des Antisemitismus. Die kritische Theorie des Antisemitismus erklärte diesen in der Regel durch die Gesellschaft, die sie in zweifacher Hinsicht verantwortlich dafür machte, den Antisemitismus zu bedingen, erstens dadurch, dass sie die Juden in eine Position dränge, die sie zum Objekt des Hasses designiere und zweitens dadurch, dass sie die Subjekte des Hasses so zurichtete, dass sie in den Juden die Verantwortlichen ihrer persönlichen und der gesellschaftlichen Misere sehen. Ihren Augenmerk richten diese Theorien auf die antisemitischen Subjekte und die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Subjektivierung, während die Juden lediglich durch historisch kontingente Ursachen zum Objekt des Hasses erwählt worden, mit ihm aber nicht wesentlich verbunden sein sollen. Am besten zum Ausdruck gebracht hat dies Sartre, dem zufolge der Antisemit den Juden macht. Antisemitismus sei also das Problem der Antisemiten und nicht der Juden. Daran ist festzuhalten, aber die Zertrennung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt lässt den Antisemitismus zu einem zufälligen Phänomen werden, wodurch eine Beantwortung der Frage »Warum die Juden?« systematisch verunmöglicht wird. Eine auf die Kontinuität des Antisemitismus abstellende Theorie vermag die Logik des Antisemitismus, seine immanente Rationalität zu rekonstruieren und damit eine Antwort darauf geben, warum die Juden zum Objekt des Hasses der Antisemiten wurden und warum sie sie noch immer hassen. Dasselbe Problem lässt sich auch von der für die Kritische Theorie so wichtigen psychoanalytische Theorie des Subjekts beleuchten. Diese Theorie erklärt den Antisemitismus als Resultat der pathischen Projektion und führt diese auf gesellschaftliche Ursachen zurück. Sie kann aber nicht erklären, warum die Juden zur Projektionsfläche wurden, weshalb sie auf einen Zirkel verfällt. Demnach werden die Juden von den Antisemiten erwählt, weil sie in der Geschichte in prekäre gesellschaftliche Positionen gedrängt wurden, wofür wiederum der Judenhass verantwortlich sei.

Aus dieser Argumentation können zwei Schlussfolgerungen gezogen werden, entweder trifft es die Juden nur zufällig und es könnte genau so gut auch andere Minderheiten treffen, wodurch aber die Spezifik des Judenhasses verloren geht; oder aber der Judenhass ist Resultat der Ablösung des Christentums und Islams vom Judentum. Gegen letzteres Argument sprich allerdings, dass es auch vor dem Christentum Judenhass gab, der sich schon der typischen Topoi bediente. Die Suche nach einer Antwort auf die Frage »Warum die Juden?« muss sich deshalb dem vorchristlichen Judenhass zuwenden.

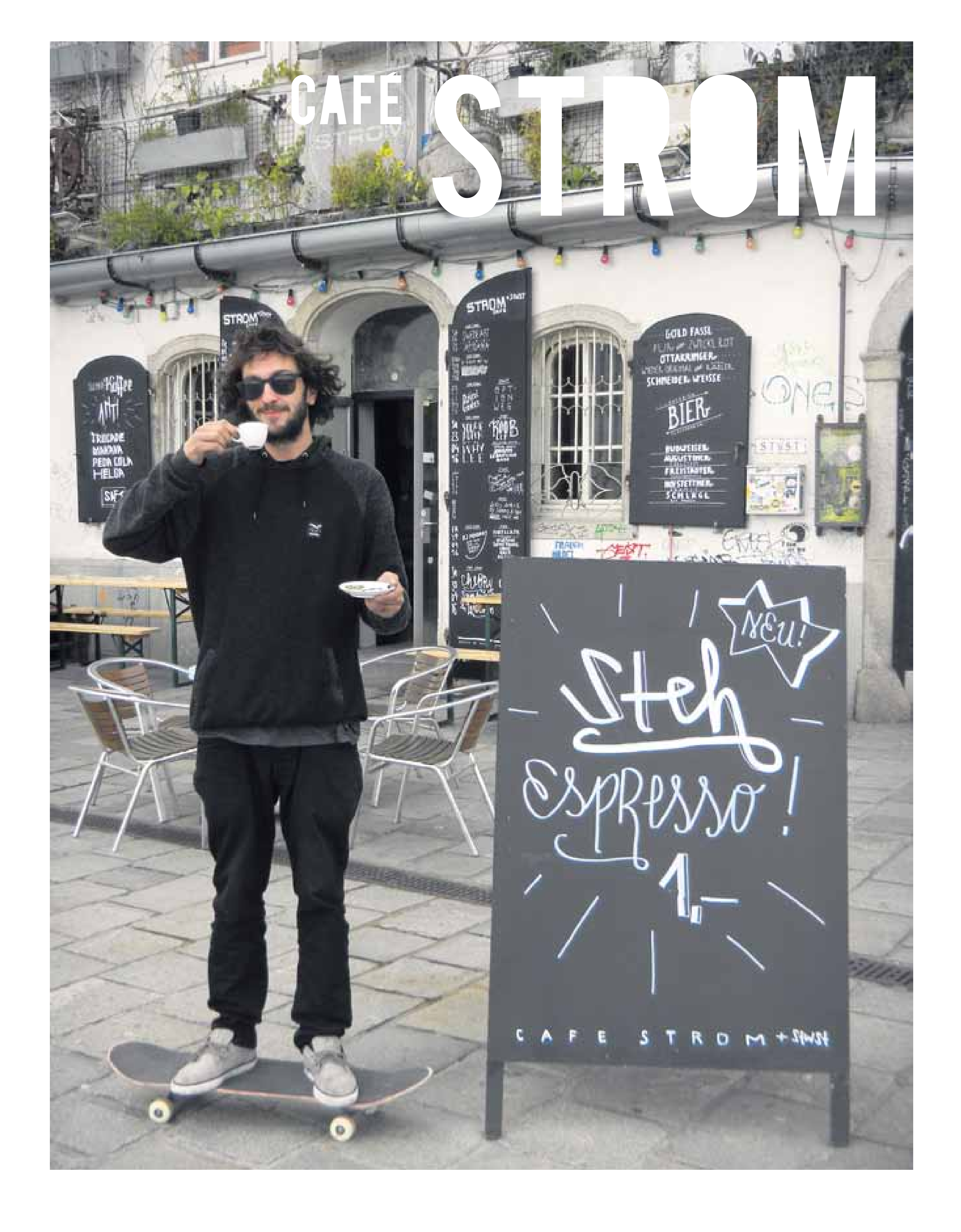
Drittens: Ende des Menschenopfers

Wird der Zusammenhang zwischen antisemitischen Subjekt und jüdischen Objekt herausgestellt, verliert der Hass auf die Juden seinen zufälligen Charakter. Dies allerdings nicht in dem Sinne, dass Judenhass eine ewige Notwendigkeit darstellen muss, sondern in dem Sinne, dass die Juden nicht zufällig Objekte des Hasses wurden.

Die Juden zogen den Hass auf sich, weil sie den Zirkel aus Schuld und Opfer, in dem die Zivilisation seit ihren frühesten Anfängen gefangen ist, durchbrachen. Sie wurden zu Opfern des Hasses, weil sie sich der Praxis des Menschenopfers enthielten. Gerade weil die Verurteilung des rituellen Menschenopfers die Grundlage der jüdischen Identität bildet, bezichtigt man sie desselbigen, an dessen heilsame Wirkung die Judenhasser glauben. Der Antisemitismus ist das eingeschliffene »Ritual der Zivilisation« (Horkheimer/Adorno).

Dabei ist diese Entwicklung zur Vergeistigung im Judentum keine, die sich allein aus den Grundlagen des Judentums ergaben. Vielmehr muss sie in Wechselwirkung mit äußeren Umstände gesehen werden. Beantwortet werden muss also, wie es den Juden gelang, sich des Opfers zu enthalten, und diese Entwicklung muss von Beginn an in Beziehung gesetzt werden zum religiösen, politischen und sozialen Kontext in dem sie stattfand, insbesondere in Beziehung zu den Nachbarvölkern mit denen die Juden in Kontakt standen.

Auf der Basis dieser Thesen erscheint im Juni in der Zeitschrift sans phrase *(8/2016) ein umfassender Text des Autors, der sich mit zwei neuen Büchern von Kenneth Marcus und David Nirenberg auseinandersetzt.*



[1] Es ließen sich hier Überlegungen anschließen über die isolierte Position des amerikanischen Exils, die es Horkheimer und Adorno ermöglichten, die überhistorischen Bedingungen des Antisemitismus zu analysieren, während ihre der Revolte der 68er verbundenen Schüler vor allem den modernen Antisemitismus kritisierten. Der Begriff der Naturgeschichte, den Adorno schon vor dem Exil ausgearbeitet hatte, steht allerdings quer zu einer solch biographischen Erklärung.

Niklaas Machunsky ist Sozialwissenschaftler und wohnt in Göttingen.

Choreografie des Antisemitismus

Marlene Gallner über die Funktion antisemitischer Gestik im Spielfilm.

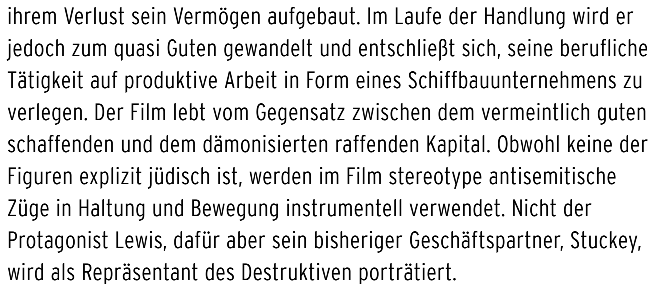
Pejorative visuelle Vorstellungen von Juden sind nach wie vor virulent. Alte Stereotype werden tradiert und in aktuellen Zusammenhängen fortgeschrieben. Dabei wäre es unzureichend, anzunehmen, es handle sich lediglich um falsche Vorurteile über Juden und Jüdinnen, die man leicht bekämpfen könne, indem man die jeweiligen Zuschreibungen nur geraderückt. Vielmehr geht es in antisemitischen Darstellungen um das Bild des Juden, welches der Antisemit von ihm hat, unabhängig davon, wie sich die Objekte des Ressentiments tatsächlich verhalten. Dies vorausgeschickt wird die Gefährlichkeit antisemitischer Inszenierungen umso deutlicher. Zum einen wird gerade durch das wiederholte Nachspielen Antisemitismus im Alltag ausgelebt und weitergegeben[1]. Zum anderen ist die Imitation essenziell, um das projizierte Judenbild stets aufs Neue zu bekräftigen und sich schließlich vorbehaltlos selber glauben zu können. Was zuvor nur eine Idee war, wird im Film verkörpert und damit greifbar. Es gilt also, das Augenmerk nicht auf die zu richten, welche angefeindet werden, sondern auf jene, die anfeinden.
Auf welche Weise Juden durch die Schauspieler porträtiert werden, ist für die Dreharbeiten genau choreografiert.

Gebeugter Gang und kränkelnde Haltung

Jüdische Figuren sind im Film häufig kränklich dargestellt. Sie können weder aufrecht stehen, noch gehen. Dem Wahnbild nach ist der Jude unproduktiv und lebt von der Arbeit anderer. Er sei stets auf den eigenen Vorteil bedacht und versuche rücksichtslos, seine Umgebung über den Tisch zu ziehen. Dieses Bild findet sich vor allem in der Darstellung als Händler, welches im US-amerikanischen Stummfilm bis in die 1920er Jahre das mit Abstand verbreitetste antisemitische Motiv war. Der 1907 veröffentlichte Kurzfilm »Cohen's Fire Sale«[2] handelt vom jüdischen Verkäufer Cohen, der, um eine Versicherungssumme einzustreichen, im eigenen Laden Feuer legt. Neben seiner Charakterdarstellung als gierig und betrügerisch ist sein komplettes Aussehen überladen von antisemitischen Kennzeichnungen. Am deutlichsten wird dies in der Schlussszene des Films, in der Cohen versucht, seine Angebetete zu küssen. Er scheitert nicht nur wegen seiner krummen, tollpatschigen Art sich zu bewegen, sondern auch aufgrund seiner, dem Schauspieler erkennbar aufgeklebten, riesigen Nase.
Die gebeugten, zum Teil fahrigen und unbeholfenen Bewegungen sind eine unmissverständliche Allegorie für den vermeintlich jüdischen Charakter. Alle Attribute lassen sich am ehesten als krank subsumieren. Dabei wird den Juden die Krankheit zugeschrieben. In Wahrheit jedoch haben diese die Antisemiten, indem sie einer wahnhaften, kranken Wahrnehmung der Welt aufsitzen. Diese Metapher verdeutlicht sich noch stärker in der Betrachtung gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse. Die »Krankheit« des Antisemitismus kommt nicht aus dem Nichts, sondern ist insbesondere in der Ökonomie begründet. Geht man über das konkrete Beispiel des Händlers hinaus und richtet den Blick auf die generelle Beziehung des Juden zu physischer Arbeit im antisemitischen Weltbild, offenbart sich ein zentrales Moment der Ideologie, welches sich bis heute unerschütterlich hält. Die Vorstellung, dass der Jude immer auf Kosten anderer lebe und er im Müßiggang sich gefällt. Würde er nur aus der Welt geschafft, so wäre auch das Elend beseitigt. Dieser Gedanke enthält inhärent jene Vernichtungsphantasien, die zwischen 1941 und 1945 in bis dahin unvorstellbarem Ausmaß von den Deutschen und ihren Verbündeten in die Tat umgesetzt wurden. Es stellt sich die Frage, weshalb sich der Groll gegen die Juden richtet und nicht gegen die realen Umstände, die zur gefühlten Übermacht der Verhältnisse führen. Warum hasst der Antisemit nicht etwa materielle Armut, den Zwang zur Arbeit und die Produktionsverhältnisse insgesamt[3], sondern stattdessen konkrete Personen? Seit dem Wandel von feudalistischer direkter Herrschaft in immer weniger durchschaubare Prozesse, die nicht mehr unmittelbar repressiv auf das Individuum wirken, entwickelte sich der vormals vor allem religiös motivierte Judenhass in neuer Form fort. Die Zirkulationssphäre wird im Antisemitismus aus antikapitalistischer Perspektive primär für Ausbeutung und Armut verantwortlich gemacht. In ebenjenen wirtschaftlichen Teilbereich waren Juden tatsächlich lange Zeit eingesperrt, da ihnen »im Gegensatz zum arischen Kollegen der Zugang zum Ursprung des Mehrwerts«[4], zur Produktion, real weitgehend verwehrt blieb. Der Jude wird mit der Zirkulationssphäre, die ohnehin völlig defizient als hauptverantwortliches Übel verstanden wird, gleichgesetzt. Die antisemitische Darstellung drückt den Wunsch aus, das »Unheimliche des abstrakt gewordenen Reichtums«[5] zu personifizieren. Bis heute sind popkulturelle Filmproduktionen von solchen Darstellungen durchsetzt. Ein bekanntes Beispiel ist »Pretty Woman«[6]. Der Protagonist des Films hat bislang vom Ruin anderer Firmen profitiert und auf ihrem Verlust sein Vermögen aufgebaut. Im Laufe der Handlung wird er jedoch zum quasi Guten gewandelt und entschließt sich, seine berufliche Tätigkeit auf produktive Arbeit in Form eines Schiffbauunternehmens zu verlegen. Der Film lebt vom Gegensatz zwischen dem vermeintlich guten schaffenden und dem dämonisierten raffenden Kapital. Obwohl keine der Figuren explizit jüdisch ist, werden im Film stereotype antisemitische Züge in Haltung und Bewegung instrumentell verwendet. Nicht der Protagonist Lewis, dafür aber sein bisheriger Geschäftspartner, Stuckey, wird als Repräsentant des Destruktiven porträtiert.



Cohen's Fire Sale



Nervöse und stierende Blicke

Eine andere Darstellungsform sind nervöse, fast wilde Augenbewegungen oder stierende Blicke. Ein populäres Exempel hierzu bietet die Figur Gríma Wormtongue im Fantasy-Film »The Lord of the Rings: The Two Towers«[7]. Wormtongue ist ein hintertriebener, böswilliger Königsberater, der von den Helden des Filmes im Laufe der Handlung entmachtet wird. Die verschiedenen Elemente der Choreografie des Antisemitismus sind in der Darstellung nicht gänzlich trennbar. Auch Wormtongues Haltung ist gebückt und wirkt ungesund. Seine Gestik ist ruckhaft und abgesetzt. Was bei ihm jedoch noch auffälliger ist, als seine körperliche Konstitution, ist seine Mimik. In mehreren Nahaufnahmen wird den Zuschauern sein Gesicht präsentiert, das sich bei jeder Regung zur furchteinflößenden Fratze verzieht. Eine besondere Rolle nehmen dabei die entweder weit aufgerissenen oder zu bösartig wirkenden Schlitzen zusammengekniffenen Augen ein.
Trotz aller Unterschiede im Plot teilen er und der zuvor beschriebene Stuckey aus »Pretty Woman« ein entscheidendes Merkmal. Sie beide sind nicht-jüdische Figuren, die dennoch extrem antisemitisch porträtiert werden. Anhand ihrer Darstellung wird deutlich, inwiefern sie durch das filmische Nachahmen Antisemitismus strukturell weitertragen. In dieser Form des Antisemitismus ist es allerdings keinesfalls beliebig, wer anstelle von Juden zu Objekten des Ressentiments gemacht wird. Der Hass geriert sich, auch wenn er nicht gegen konkrete Personen gerichtet ist, gegen alles, was als jüdisch gilt. Neben den bereits genannten Motiven des Antisemitismus ist die Vorstellung des Juden als heimlicher Strippenzieher in verschiedenen Ausprägungen ubiquitär präsent. Ähnlich wie die falsche Kapitalismuskritik wurden auch Verschwörungstheorien als bestimmte Ausprägung des Antisemitismus erst in der Moderne massentauglich. Auf den ersten Blick mag dies paradox erscheinen, war es doch die Aufklärung, welche die Menschen aus dem mittelalterlichen Aberglauben zu befreien versucht hat. Die seelische Konstitution allerdings wird nicht durch vermeintlich reine Erkenntnisse des Denkens geprägt, sondern vor allem durch die soziale Umwelt, von welcher das Individuum nicht isoliert betrachtet werden kann. Trotz der aufklärerischen Intention der Moderne, trägt diese ihre eigene mögliche Aufhebung, insbesondere in Form antisemitischer Barbarei, bereits in sich.

Schutz vor Antisemitismus

Theodor W. Adorno stellte in »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«[8] Überlegungen an, wie der Antisemitismus mitsamt seinen Wurzeln aus der Welt zu schaffen wäre. Zum einen müssen die objektiven gesellschaftlichen Gründe und Mechanismen erkannt werden, die zur ideologischen Verblendung führen. Zum anderen gilt es, die antisemitische Argumentation auf ihre Subjekte zu wenden. Um den Antisemiten von seiner »Krankheit« zu heilen, bedarf es nicht primär einer Aufklärung mittels Fakten, sondern der Aufklärung der unbewussten psychischen Verfassung und Reflexion, und in letzter Konsequenz darüber hinaus andere objektive gesellschaftliche Verhältnisse. Bis dahin gilt es, die konkreten Menschen, welche dem antisemitischen Wahn potentiell zum Opfer fallen können, zu schützen. Dass sich Juden auf solchen Schutz durch andere nicht verlassen können, hat das letzte Jahrhundert auf grausamste Weise vorgeführt. Daher ist im Schutz vor Antisemitismus nicht zuletzt der jüdische Staat, welcher sich notfalls auch militärisch verteidigen kann, als garantierte Zufluchtsstätte für alle Juden weltweit von überlebenswichtiger Bedeutung.

Eine ausführliche Version des Beitrags erscheint im Sommer diesen Jahres im Sammelband »Tanz im Film. Das Politische in der Bewegung« im Verbrecher Verlag.

---

[1] vgl. Scheit, Gerhard: *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*, Freiburg 2006 (1999), S. 13.
[2] Cohen's Fire Sale, Edison. 13 Min (1907).
[3] vgl. Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 2012 (1944), S. 182.
[4] ebd., S. 183.
[5] Scheit, *Verborgener Staat*, S. 14.
[6] *Pretty Woman*, Touchstone Pictures. 119 Min (1990).
[7] *The Lord of the Rings: The Two Towers*, WingNut Films. 179 Min (2002).
[8] Adorno, Theodor W.: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. 10.2, Frankfurt am Main 2003 (1959).

Marlene Gallner lebt in Wien. Sie arbeitet und schreibt vor allem zur Kritik des Antisemitismus und postnazistischer Erinnerungskultur.

Versuch über die Beendigung des Zionismus

Micha Brumlik hat sein Plädoyer für die Auflösung der israelischen Souveränität in eine bi-nationale Struktur erneuert. Von *Stephan Grigat*.

Der in der Schweiz geborene Micha Brumlik gehört im deutschsprachigen Raum zu den schreibfreudigsten Kommentatoren des Nahostkonflikts. Nun hat der ehemalige Leiter des Frankfurter Fritz Bauer Instituts und jetzige Inhaber der Franz Rosenzweig-Gastprofessur an der Universität Kassel einige seiner zentralen Texte aus den letzten Jahren in einem schmalen Bändchen zusammengefasst. Sein Kernanliegen ist seit einiger Zeit die Rehabilitierung der Ideen des aus Wien stammenden Religionsphilosophen Martin Buber für eine arabisch-jüdische Kooperation in Palästina und ihre Propagierung als aktuellen Ausweg aus der vertrackten Situation im Nahen Osten. Doch bevor er sich der Idee des Bi-Nationalismus und ihren Protagonisten widmet, beschreibt er durchaus treffend den massiven Zuwachs des Einflusses sowohl nationalreligiöser als auch ultraorthodoxer Kräfte in der gegenwärtigen israelischen Gesellschaft und Politik – ohne jedoch ausreichend deutlich zu machen, welche Rolle die Entwicklungen in den arabischen Gesellschaften und die Politik der diversen politischen Fraktionen der Palästinenser für das Erstarken der israelischen sowohl säkularen als auch religiösen Rechten gespielt hat und weiterhin spielt.

Auch Brumlik fordert eine Rückbesinnung auf bestimmte jüdisch-religiöse Traditionen, aber gerade, um die Möglichkeiten der jüdischen Existenz in der Diaspora gegen den Zionismus stark zu machen und um universalistische Werte des Judentums gegen den Partikularismus der gegenwärtigen Nationalreligiösen in Anschlag zu bringen. Instruktiv sind seine Ausführungen über den wichtigsten Wegbereiter des nationalreligiösen Zionismus, den Rabbiner Abraham Isaak Kook, der in seinen staatstheoretischen Schriften vom Beginn des 20. Jahrhunderts eine Art »Theologie des Zionismus« entworfen hat, in der sich insbesondere hinsichtlich der Frage der Gewalt gewichtige Unterschiede zu den Anschauungen seines Sohnes finden lassen, dem Stichwortgeber der nationalreligiösen Siedlerbewegung *Gush Emunim*, Zwi Jehuda Kook. In Abraham Kooks Denken kommt der »Dialektik des Heiligen und Profanen« eine entscheidende Rolle zu: Durch seine Unterscheidung eines »vorläufigen« und eines »endgültigen Messias« konnte Kook eine theologische Legitimation für den sozialistischen Zionismus seiner Zeit formulieren. Der staatsbildende säkulare Zionismus erscheint bei Kook als notwendige Vorstufe auf dem Weg zur Erlösung, die wiederum durch den religiös konnotierten Nationalstaat eingeläutet werden soll.



Martin Buber

Brumlik zeigt, wie der nationalreligiöse Zionismus den Messianismus als »realhistorische Bewegung« begreift und rekurriert immer wieder auf das Spannungsverhältnis von Partikularismus und Universalismus sowohl in der jüdischen Religion als auch in den unterschiedlichen Spielarten des Zionismus. Wladimir Jabotinsky, dem Brumlik bezüglich der Situation der europäischen Juden Ende der 1930er-Jahre »äußerste Hellsicht« attestiert, charakterisiert er mit Bezug auf den Historiker Michael Stanislawski sehr treffend als »kosmopolitischen Ultranationalisten« – eine Widersprüchlichkeit, die bei nicht wenigen von Jabotinskys heutigen Erben verloren gegangen ist. Brumlik zeigt, wie beim Begründer des revisionistischen Zionismus eine in territorialen und militärischen Fragen kompromisslose Haltung gegenüber der arabischen Bevölkerung in Palästina, und das Bestreben nach Errichtung eines jüdischen Staates auf beiden Seiten des Jordans, durch die Forderung nach gleichen religiösen und kulturellen Rechte für die in diesem zukünftigen Staat lebenden Araber flankiert wurden. Jabotinsky trat beispielsweise dafür ein, dass dem zukünftigen israelisch-jüdischen Präsidenten stets ein arabischer Vizepräsident zur Seite gestellt werden sollte.

Hinsichtlich der aktuellen Situation ist Brumlik »zu der Überzeugung gelangt, dass mit der Globalisierung der Gedanke des Nationalstaats – in unserem Fall Israel – objektiv überholt ist.« Das stimmt schon unabhängig von Israel nicht: Der Prozess der Internationalisierung des Kapitalverhältnisses bedeutet nicht das Ende des Nationalstaates, sondern die partielle Transformation seiner Funktionsweise und seiner Existenzbedingungen; und gerade gegenwärtig würde in Europa wohl kaum noch jemand von »Ende des Nationalstaats« sprechen, sondern vielmehr von seiner Renaissance. Israel und der Zionismus wiederrum wären in einem materialistisch-kritischen Verständnis nur dann »objektiv überholt«, wenn der Antisemitismus verschwinden würde. Von dieser Besonderheit Israels und des Zionismus muss Brumlik an solchen Stellen, an denen der jüdische Staat nur noch als Exempel für eine allgemeine Entwicklung dient, zwangsläufig abstrahieren, obwohl er sie in anderen Zusammenhängen durchaus betont.

Micha Brumlik

Brumlik trifft einen Punkt, wenn er gewissen Freunden Israels vorwirft, einem »leerlaufenden Traum der Zweistaatenlösung« anzuhängen, denn diese würde ja zumindest bedeuten, dass Verhandlungen über eine derartige »Lösung« stattfinden müssten. Die Gründe dafür, dass dies derzeit nicht der Fall ist, scheint Brumlik allerdings ausschließlich im Agieren der gegenwärtigen israelischen Regierung zu sehen. Die Verweigerungshaltung der Abbas-Regierung gegenüber nahezu jedem Kompromiss- und Verhandlungsangebot der Netanjahu-Regierung und ihrer Vorgänger, die insofern verständlich ist, als es nur allzu wahrscheinlich ist, dass Abbas seine Macht im Westjordanland in genau dem Augenblick an die Hamas verlieren würde, in dem sich die israelische Armee von dort zurückzieht, wird von Brumlik nicht thematisiert. Das gleiche gilt für fast alle Vorschläge sowohl der zionistischen Linken als auch der pragmatischen Rechten für eine unilaterale Trennung von den Palästinensern in der Westbank oder für Möglichkeiten eines Wiedererstarken eines dezidiert linken Zionismus.

Brumlik hebt einerseits zu Recht hervor, dass sich wohl nur einige zehntausend Siedler einer Teilräumung des Westjordanlandes widersetzen würden, führt dann aber andererseits die Zahl von etwa einer halben Million jüdischer Israelis in der Westbank und in Ostjerusalem als Argument an, warum eine Zweistaaten-Lösung heute nicht mehr realistisch sei. Er wartet mit fragwürdigen Interpretationen der Stellungnahmen von Benjamin Netanjahu zur gegenwärtigen Unmöglichkeit einer ausverhandelten Zweistaaten-Lösung auf; und auch die Charakterisierung des Agierens Netanjahus während seiner ersten Amtszeit in den 1990er-Jahren als »kompromisslose Haltung« entspricht keineswegs der widersprüchlichen Politik, die der Likud-Premier im Anschluss an den von Jitzchak Rabin und Shimon Peres angestoßenen Friedensprozess betrieben hat.

Unredlich wird es, wenn Brumlik sich mit der innerlinken Diskussion über Israel in Deutschland und Österreich auseinandersetzt. Wie schon in früheren Texten verkehrt er Argumentationen linker und ideologiekritischer Unterstützer des Zionismus, etwa wenn er die *Thematisierung* von bei einigen Unterstützern Israels kaum noch ins Bewusstsein tretenden »grauenerregenden Übergriffen« israelischer Sicherheitskräfte wider besseres Wissens als »Legitimation« eben dieser Übergriffe auslegt.

Brumlik unterscheidet sich von vielen anderen Kritikern des Zionismus dadurch, dass er die Gefahren des Islamismus nicht kleinredet und insbesondere die »mörderische Bedrohung des Staates Israel durch das klerikalfaschistische Regime in Teheran« stets in einer Deutlichkeit thematisiert, die man selbst bei manchen prozionistischen Autoren vermisst. Es bleibt nur völlig unverständlich, warum Brumlik ausgehend von diesem Befund ausgerechnet die Selbstaufgabe Israels als souveränen Staat fordert. Die von ihm vorgeschlagene Rückbesinnung auf die Ideen Martin Bubers und die erstmals 2013 in der linken Monatszeitschrift »Konkret« propagierte und nun abermals empfohlene Transformation des jüdischen Staates in eine bi-nationale Struktur bedeutet eine Absage an den revolutionären Kern des Zionismus. Der emeritierte Professor für Erziehungswissenschaften weiß, dass Buber und seiner Organisation *Brit Shalom* stets die Ansprechpartner auf der arabischen Seite fehlten, ohne dass er plausibel machen kann, warum das heute anders sein sollte. Brumlik stellt die Abschaffung Israels zur Diskussion und vollzieht damit eine gefährliche Verschiebung in der deutschsprachigen Nahost-Debatte. Während linkszionistische Autoren wie beispielsweise Gershom Gorenberg betonen, dass Israel auch bei einem Rückzug aus der Westbank nicht darauf verzichten müsste, sich als jüdischer Staat zu definieren und dementsprechend fordern, die Armee unbedingt unter jüdischer Führung zu belassen, plädiert Brumlik für eine »einheitliche Armee« eines zukünftigen arabisch-israelischen Staates.

Brumliks Absage an den Kern des Zionismus drückt sich am deutlichsten in seiner Ablehnung des israelischen Rückkehrgesetzes aus, das allen Juden die Möglichkeit der Einwanderung garantiert. Er fordert, Einwanderung in ein zukünftiges bi-nationales Staatswesen solle »nur nach arbeitsmarktspezifischen beziehungsweise humanitären Gesichtspunkten« geregelt werden, »nicht mehr nach ethnischen Kriterien«. Diese Kriterien sind im heutigen Israel aber keine »ethnischen« im herkömmlichen Sinn, sondern vom Antisemitismus aufgenötigte Kriterien. Schon in seinem Buch »Kritik des Zionismus« forderte Brumlik 2007 vom Diaspora-Judentum, es sollte sich »den Verzicht auf das israelische Rückkehrgesetz abverlangen«, betonte gleichzeitig aber doch, dass »die schlichte Selbstbehauptungsvariante des Zionismus«, die des Rückkehrgesetzes aus dem Jahr 1950 zwingend bedarf, nach wie vor »gewichtige Argumente für sich« hat. Nun richtet er sich jedoch mit den bi-nationalen Vorstellungen Bubers gegen diese »Selbstbehauptungsvariante« – die keine »Variante« ist, sondern den Kern eines jeden Zionismus ausmacht, der sich angesichts der andauernden antisemitischen Bedrohung weigert, in idealistischen Utopien Zuflucht zu suchen.

Brumliks Essaysammlung beinhaltet absurderweise also beides: einerseits die Forderung nach Solidarität mit Israel angesichts »möglicher (genozidaler) iranischer Nuklearwaffen« – eine Bedrohung, deren Verharmlosung Brumlik explizit entgegentritt, wenn er daran erinnert, dass Juden nach »Hitlers frühen Ankündigungen leidvoll haben erfahren müssen, dass Vernichtungsdrohungen nicht nur leeres Geschwätz« sind. Andererseits fordert er angesichts einer derartigen Bedrohung ausgerechnet, die nur durch eine wie auch immer ausgestaltete staatliche jüdische Souveränität zu gewährleistende Rückversicherung aufzugeben, rechtzeitig und angemessen gegen solch eine und ähnlich geartete Bedrohungen vorgehen zu können.



Micha Brumlik:
Wann, wenn nicht jetzt?
Versuch über die Gegenwart des Judentums.

Berlin: Neofelis 2016, 130 Seiten, 10,- Euro

Stephan Grigat ist Gastprofessor für Israel Studien am Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien Potsdam/Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg und Lehrbeauftragter an der Universität Wien. Zuletzt erschien von ihm das Buch »Die Einsamkeit Israels. Zionismus, die israelische Linke und die iranische Bedrohung« (Konkret 2014).

Es ist kalt geworden

Christian Diabl über die hiesige Debatte um die Mindestsicherung und den Umgang mit Armutsreisenden.

Die blauen Wahlerfolge haben das Klima in Oberösterreich verändert. Besonders deutlich zeigt sich das im Umgang mit zwei Personengruppen: Flüchtlingen und Armutsreisenden. So unterschiedlich beide auch sind, es lassen sich doch einige Parallelen finden. Zuerst verlieren sie ihre Legitimität, dann ihre Rechte.

Auch Landtagsabgeordnete müssen essen. Während eines langen Sitzungstages tun sie das meist im Steinernen Saal des Landhauses, wo ein ständiges Buffet für das leibliche Wohl sorgt. Hier kann man noch miteinander reden. So war das zumindest einmal, denn das Klima beim Landhausbuffet hat sich spürbar gewandelt. Es sei kälter geworden, erzählt eine junge Abgeordnete, konservativer, älter und männlicher. Nicht nur die Landesregierung kommt neuerdings ohne Frauen aus, auch unter den Abgeordneten ist ihr Anteil deutlich zurückgegangen. Vor allem junge Frauen haben ihr Mandat verloren, dafür sind einige stramm-rechte Männer nachgerückt und das nicht nur auf FPÖ-Tickets. Komplettiert wird die Tristesse durch eine darniederliegende SPÖ, frustrierte Grüne und einen angeschlagenen Landeshauptmann, der vor allem damit beschäftigt ist, sein Erbe zu sichern.



»Bettelverbot durchgesetzt« – vom Mob exekutiert

Foto: Bettellobby

Populistische Politik auf dem Rücken der Schwächsten

Die letzten Wahlen haben die FPÖ endgültig zu einem starken Machtfaktor gemacht. War ihr Einfluss früher vor allem durch Druck auf die Regierenden spürbar, regiert sie heute im Land und in vielen Gemeinden mit, in Wels sogar als Nr. 1. Aus dem Durchschnittsbundesland Oberösterreich ist ein Vorreiter der Anbiederung an rechte Diskurse geworden und dieser neue »oberösterreichische Weg« manifestiert sich in einer Reihe von Maßnahmen auf dem Rücken der Schwächsten. Das reicht von der grotesken Diskussion um eine Deutschpflicht auf dem Schulhof bis zu massiven Angriffen auf die Grundwerte einer solidarischen Gesellschaft, wie sich besonders bei der Kürzung der Mindestsicherung und dem Umgang mit Armutsreisenden zeigt.

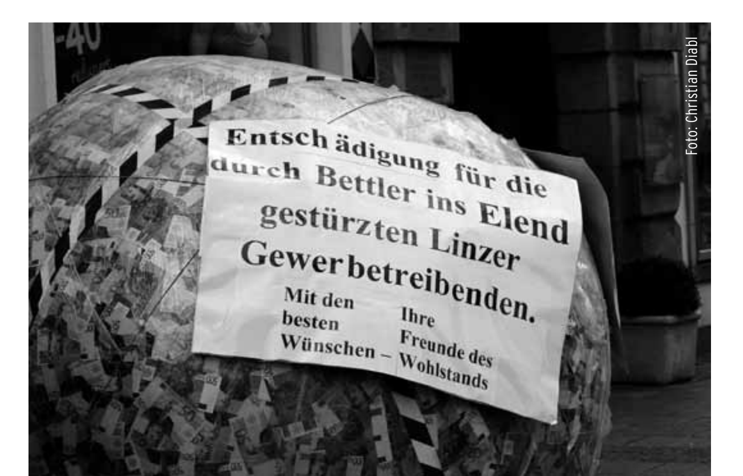
Vom Rettungsanker zur Hängematte

Die bedarfsorientierte Mindestsicherung wurde 2011 eingeführt und ist so etwas wie der letzte Rettungsanker für Menschen, die aus verschiedensten Gründen nicht in der Lage sind, ein ausreichendes Einkommen zu erzielen. Fünf Jahre und eine Landtagswahl später wird diese bescheidene Errungenschaft nur mehr einem Teil der Bedürftigen in vollem Umfang zugestanden. Aufgrund der hohen Flüchtlingszahlen – so die Landesregierung – sollen Asyl- und subsidiär Schutzberechtigte künftig nur mehr 365 Euro plus einen Auflagen gebundenen Integrationsbonus von 155 (also in Summe 520) statt wie bisher 914 Euro bekommen. So soll es am 16. Juni im Landtag beschlossen werden. Es ist müßig hier auszuführen, dass man von 520 Euro im Monat in Oberösterreich nicht leben kann.

Bemerkenswert ist, dass es ÖVP und FPÖ in kurzer Zeit geschafft haben, die Mindestsicherung zu diskreditieren und dieses Sicherheitsnetz in den Köpfen der Menschen in eine »soziale Hängematte« zu verwandeln. Mit der Lebensrealität der BezieherInnen hat das nichts zu tun, mit der von Flüchtlingen schon gar nicht. Das Missverständnis beginnt schon beim Anspruch, denn die Mindestsicherung ist kein Grundeinkommen und schon gar nicht bedingungslos. Sie ist an klare Bedingungen geknüpft: Vermögen wie Sparbücher oder ein Fahrzeug sind bis auf einen Freibetrag von 4.188,80 Euro zu liquidieren. Wer eine zumutbare Arbeit oder Qualifikationsmaßnahmen verweigert, hat mit Sanktionen und Leistungskürzungen zu rechnen. Soviel zur Hängematte. Vollends absurd wird die Neiddebatte, wenn man auf die Menschen hinter den Zahlen blickt. So geht ein Drittel der BezieherInnen ohnehin einer Arbeit nach, nur ist diese so schlecht bezahlt, dass sie im Durchschnitt 350 Euro Zuschuss benötigen, um auf die 914 Euro zu kommen. Ein Viertel ist zudem aus gesundheitlichen Gründen gar nicht voll erwerbsfähig. Vor allem von Armut betroffen sind Frauen und Alleinerziehende. Lediglich ein Viertel waren Ende Jänner Asyl- und subsidiär Schutzberechtigte. Insgesamt machen die Kosten für die Mindestsicherung nur 0,95% des Landesbudgets aus. Ein verkraftbarer Aufwand, angesichts der fatalen Folgen, die sich einstellen, wenn man einen Teil der Bevölkerung der Verelendung preisgibt. Auch das Argument der fehlenden Anreize zu arbeiten ist zynisch und falsch. Denn wer sich ständig Sorgen machen muss, wie er den Tag übersteht, hat keinen Kopf für Ausbildung und Arbeitssuche. Nichts spricht also für eine Kürzung, aber alles dagegen. Trotzdem ist das schwarz-blaue Oberösterreich zum Vorreiter geworden, andere Bundesländer wollen nachziehen und auch auf Bundesebene wird eine Reform diskutiert.

Betteln ist in Linz nicht erwünscht

Schauplatzwechsel nach Linz. Hier werkt keine schwarz-blaue Koalition, sondern eine rot-blaue und auch hier hat der freiheitliche Siegeszug sichtbare Spuren hinterlassen. Besonders deutlich wird das neue Klima im Umgang mit Armutsreisenden. Vor allem Roma nutzen die Reisefreiheit als EU-Bürger und betteln temporär in mitteleuropäischen Städten. Das hat Gründe: Viele von ihnen leben in Ghettos und Elendsquartieren am Rande der Gesellschaft. Sie werden systematisch diskriminiert, müssen mit einer kleinen Sozialhilfe auskommen und haben kaum Perspektiven auf ein besseres Leben. Manche betteln, weil sie sonst die Miete oder eine dringende Operation nicht zahlen können. Andere wollen heiraten. Egal welche Pläne man hat, Betteln ist oft der einzige Weg, zu ein bisschen Geld zu kommen. Deshalb kommen sie auch nach Linz.



Protestaktion gegen das Bettelverbot in Linz

Foto: Christian Diabl

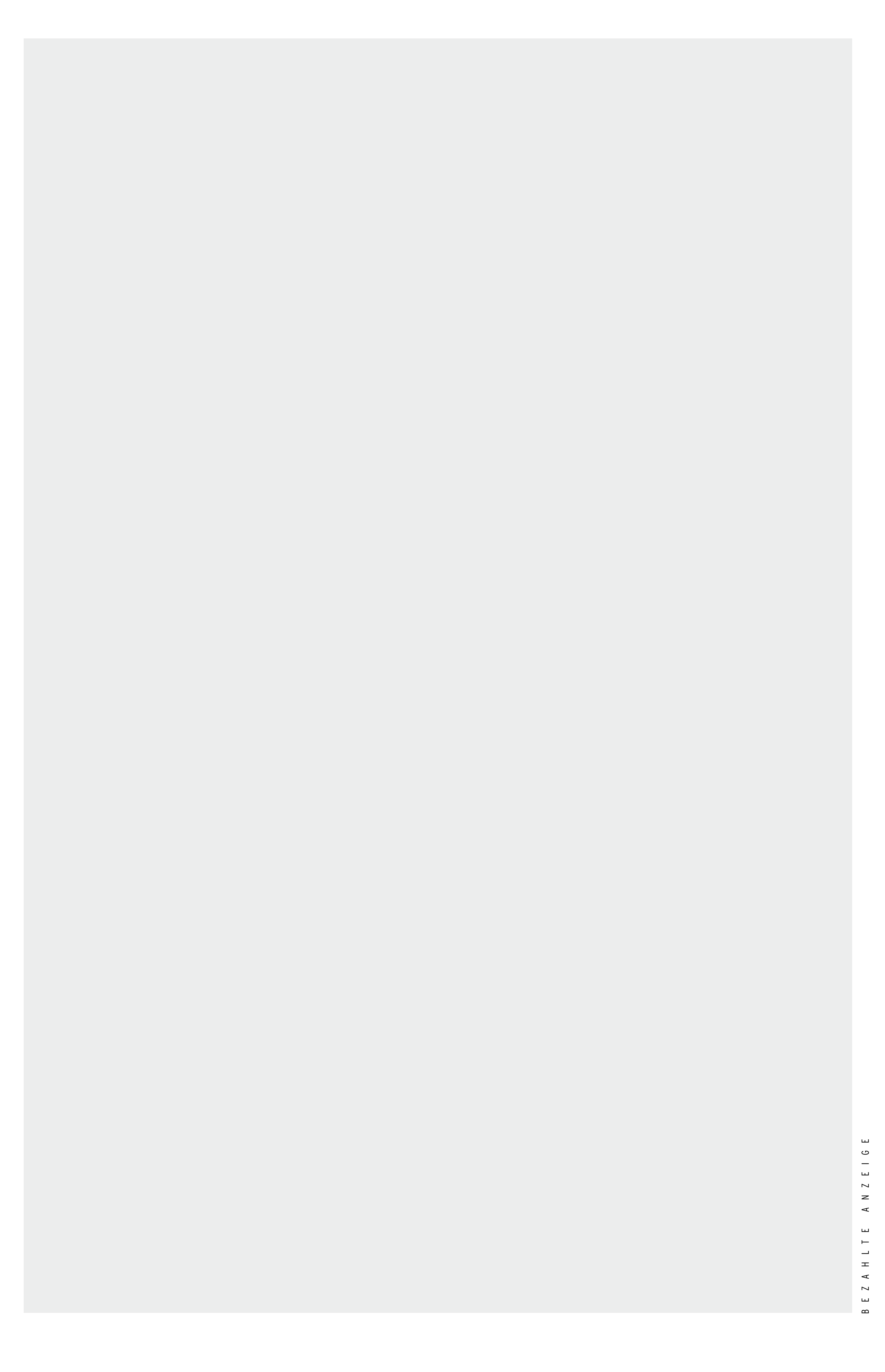
Erwünscht sind sie hier nicht. Wie andere Bundesländer hat auch Oberösterreich viel getan, um Armutsreisende fernzuhalten und die Möglichkeiten, legal zu betteln, immer mehr eingeschränkt. Seit 2011 ist »aufdringliches«, »aggressives« und »organisiertes« Betteln sowie Betteln mit Kindern verboten. 2014 ist noch das »gewerbliche« Betteln dazugekommen. Eine eigene Datenbank erfasst seitdem alle bettelnden Menschen, die im Wiederholungsfall als gewerbsmäßig gelten und bestraft werden können. Gemeinden haben außerdem die Möglichkeit zeitlich und örtlich begrenzte – sogenannte sektorale – Bettelverbote zu erlassen. Parallel zu den Gesetzesverschärfungen hat sich ein Diskurs entwickelt, der von Unwissenheit und Vorurteilen, manchmal auch von regelrechter Hetze, geprägt ist. Als trauriger Höhepunkt brannten im Frühjahr dreimal Zeltlager von Armutsreisenden vollständig ab. Die Linzer Politik verurteilte zwar die Gewalt, Hilfe gab es trotzdem keine, ganz im Gegenteil: Neue Zeltlager werden nun unmittelbar nach der Entdeckung geräumt und die Menschen auf die Straße gesetzt. Zudem gilt seit 2. Mai in Teilen der Innenstadt ein sektorales Bettelverbot, das jegliche Form des Bettelns verbietet und zwar genau dort, wo es noch am ehesten ergiebig ist und damit Sinn macht. Es ist die letzte Schraube, die man noch drehen kann, ohne Betteln generell zu verbieten und damit gegen die Verfassung zu verstoßen, die stilles Betteln als freie Meinungsäußerung ausdrücklich erlaubt.

Alles eine Frage der Legitimität

Sowohl das Vorgehen gegen BettlerInnen, als auch die Kürzung der Mindestsicherung tragen ganz klar blaue Handschrift, ohne SPÖ und ÖVP wäre beides aber nicht umsetzbar. Die Strategie ist klar: Laut FPÖ-Klubobmann Herwig Mahr geht es darum, die Attraktivität Oberösterreichs als Zielland für Flüchtlinge zu senken und genauso argumentiert der Linzer Bürgermeister Klaus Luger, der die Stadt weniger attraktiv für BettlerInnen machen will. Flüchtlinge auf Wasser und Brot zu setzen oder BettlerInnen das Betteln zu verbieten, ist eigentlich undenkbar in einer aufgeklärten Gesellschaft. Abgesehen vom harten Kern der blauen Hassposter, sind solche Maßnahmen nur dann zu vermitteln, wenn es gelingt, den Betroffenen zuvor jegliche Legitimität abzusprechen und das nachhaltig in der Bevölkerung zu verankern. Armut und Not, ja sogar Helfen an sich, kann so in Frage gestellt und diffamiert werden. Bei den Flüchtlingen passiert das, in dem man sie in »Echte« und »Unechte« unterteilt. So entsteht das Bild des mit seinem Leben unzufriedenen Wirtschaftsflüchtlings, der die Gelegenheit nutzt, um sich bei uns ein schönes Leben in der sozialen Hängematte zu machen. Wer einer Kürzung der Mindestsicherung das Wort redet, transportiert dieses Bild gewollt oder ungewollt mit. Ähnlich ist es bei den Armutsreisenden, nur absoluter. Sie gelten generell entweder als arbeitsscheue »Berufsbettler« und damit als Betrüger oder als ausgebeutete Opfer, denen man am besten hilft, indem man nichts gibt. Organisierung wird mit Kriminalität gleichgesetzt, Familie mit Mafia, Armut mit Faulheit. Der Begriff »Bettelbande« ist fester Bestandteil des Diskurses geworden. Wie bei den Flüchtlingen hat auch bei den Armutsreisenden die Realität wenig bis gar nichts mit dem Bild zu tun, aber es fragt niemand nach, und auch das hat einen Grund. Wenn sowohl Flüchtlinge als auch BettlerInnen gar nicht »echt« sind, dann besteht auch keine Verpflichtung zu helfen, weder moralisch noch rechtlich. Die Delegitimierung der Betroffenen ist bequem, befreiend und rechtfertigt den beruhigenden Zustand, wonach man sich selbst weiterhin der Nächste sein kann. Und genau darum funktioniert das Ganze. Wie tief die Ressentiments sitzen, zeigte sich in den ersten Wochen der Willkommenskultur am Linzer Bahnhof, als Flüchtlinge und Armutsreisende erstmals aufeinander trafen. Dass sich auch Armutsreisende bei den vielen Hilfsgütern bedient haben, ist nicht bei allen »Refugees welcome«-AktivistInnen auf Verständnis gestoßen. Kriegsflüchtlingen wolle man helfen, organisierten BettlerInnen aber nicht.

Trotz der neuen Kälte in Oberösterreich werden weder die Armutsreisenden in die Hoffnungslosigkeit- und schon gar nicht die Flüchtlinge in den Bombenhagel zurückkehren. Die Kürzung der Mindestsicherung wird nur eines bewirken: Zu den Armutsreisenden werden sich schon bald viele »neue« BettlerInnen hinzugesellen, nämlich jene Flüchtlinge, die es nicht schaffen von 520 Euro im Monat zu leben. Und es werden viele sein.

Christian Diabl ist Politikwissenschaftler und freier Journalist.



Gitarrengröße, Not-So-Confidential

Carrie Brownsteins Autobiografie ackert zwischen Enthüllung und Auslassung, Fan und Star, Nähe und Distanz. Von *Ana Threat.*

Sich als Fan zu identifizieren, bedeutet in popkulturellen Zusammenhängen oft, sich zur zweiten Liga zu bekennen. Fans, das sind die, die zuhören, bewundern, und unten vor der Bühne im verschütteten Bier[1] und in der Schlange zum Merch anstehen müssen; die Werk und Werkschaffende fetischisieren und interpretieren, ohne ihnen jemals wirklich nah zu kommen; die sich in eine Traumwelt hineintheatern, in der kollektive Wahnvorstellungen wie Mayonnaise über die spitzzackige Erbärmlichkeit der eigenen, in der Glitzerwelt der kleinen und großen Musiköffentlichkeit letztendlich unerheblichen Existenz gepatzt werden. Das Leben und Wirken der Starpersönlichkeit scheint diesem demutsvollen Dasein diametral entgegengesetzt. Stars sind nicht nur immer ganz oben (Wertigkeit) und ganz mittendrin (Unmittelbarkeit) anzutreffen, sondern sind darüber hinaus vor allem mit der Macht der Schöpfung ausgestattet: aus ihrem Inneren, aus ihrem Selbst, aus ihrem Talent und Genie perlen jene Ästhetiken und Inhalte, die das Publikum erst in den Wahnsinn treiben. So zumindest die übliche Lesart der musikalischen Arbeitsteilung. Dass diese Version auf äußerst heimtückische Weise vergeschlechtlicht ist, liegt auf der Hand. Schöpfung und Genie, genauso wie der unmittelbare Zugang zu Action, Öffentlichkeit, und dem Bewusstsein, auch außerhalb der eigenen, privaten Gefühlswelt was Bedeutendes zu sagen zu haben (und dabei nicht als »hysterisch« oder »emotional« gelabelt zu werden), sind spätestens seit der berühmten »Polarisierung der Geschlechtscharaktere« (immer noch topaktuell: Karin Hausen 1976) in der bürgerlichen Moderne ausgesprochen männliche Privilegien. In Übersetzung: Es gilt die Gleichung Fan = Mädchen, Star = Mann.

Umso wichtiger war es in Riot Grrrl Kontexten der 1990er Jahre, die Dichotomie zwischen Fantum und Startum zu sprengen. Die Idee, dass es nicht unbedingt abgehobene Berühmtheiten braucht, um aufregende Musikbewegungen loszutreten, war aus diversen vorausgegangenen und zeitgenössischen Punk-/Indie-/Hardcorezusammenhängen hinlänglich bekannt. Neu war allerdings der Fokus auf die Aufwertung der vermeintlich passiven, weichen, uninnovativen, abkünftigen, in der Masse verschwindenden Fanposition. Wie historische Publikationen wie Annette Baldaufs und Katharina Weingartners *Lips. Tits. Hits. Power?* (1998) zeigen, ist es genau die Betonung des sozialen Moments, das Fan-Sein produktiv und bedeutend macht: als Fans verbinden Riot Grrrls ihr Streben nach Selbstverwirklichung mit einem ehrlichen Interesse an jenen ethischen und politischen Fragen, die sich im gemeinsamen, selbstverwalteten Arbeiten an Kultur in den sich um Bands und Venues bildenden Gruppen zwangsläufig stellen. Als Fans produzieren musikmachende Riot Grrrls bewusst auf Augenhöhe und als Teil des Kollektivs, nicht aus der Vogelperspektive des sich über das mindere, uninspiriertere Fußvolk erhebenden Genies. Als Fans können Riot Grrrl Musiker_innen andere Bands hingebungsvoll unterstützen, ohne dabei ihren eigenen Status als Produzierende zu untergraben. Oder so zumindest die übliche Legende über die Revolution-Grrrl-Style-Now!-90er.

Carrie Brownstein, ihres Zeichens langgediente gerade-noch-nicht-post-Riot-Grrrl Gitarrenikone (Excuse 17! Sleater-Kinney! Wild Flag!), wählt genau diesen Einstieg in ihre – zugegebenermaßen ziemlich früh (sie wird 42) auf den derzeit boomenden Markt gebombte – Autobiografie. Brownstein ortet ihren Einstieg in die kulturelle Produktion in der frühpubertären Aufname von Fan-Arbeit: im genauen Beobachten der Bühnenmoves von Kate Pierson von den B-52s, in der sorgfältigen Planung des perfekten Outfits für ein Madonna-Konzert, im nachmittagelangen Posieren (und Lipsynchen) zu Van-Halen-Nummern vor dem Spiegel im Kinderzimmer. Sie beschreibt diese Arbeit als ein Aufspüren der tausend vielversprechenden Potentialitäten, die so dicht unter der Oberfläche von Mainstream-Acts der 1980er Jahre zu schlummern scheinen: was wird der Zuhörerin hier geboten, und wie kann sie es für sich selbst verwerten – wie kann sie selbst es bewohnen, auslegen, verdrehen, verkörpern, wie kann sie ihre Existenz damit transformieren? Die Schau-Genau-Fanarbeit setzt Brownstein nach der Entdeckung von lokalen Punk- und Rockacts (Beat Happening, Huggy Bear, Team Dresch) in ihren späten Teenagerjahren fort. Aufgrund der größeren Nähe zu den Performenden ist hier noch mehr zu holen: Der jungen Gitarristin erschließen sich durch Beobachtung am lebenden Objekt zahlreiche Möglichkeiten der Handhabung von Instrumenten, Effektboxen, Setlisten, und Mixern.



Foto: Rock Cousteau

Carrie Brownstein auf dem Coachella-Festival in Californien

Mit ihrer Darlegung der Aneignung von Skills als beinahe osmotischem Prozess – Volumen aufsaugen, weiterarbeiten, und zur tragenden Grundlage des eigenen Systems machen – konterkariert Brownstein die ärgerliche Konzeption von Rockmusik als Geniegnade. Hier kommt nix aus einem himmlischen Äther heraus in ein auserwähltes Subjekt hineingefahren. Musik schaffen können ist hier eine Frage des Lernens, Abschauens und Ausprobierens; der Sozialisation im besten Sinn: es ist ein Produkt von Erfahrungen, die im Sozialen gemacht werden, im direkten und engen Austausch mit anderen Akteur_innen. Brownstein macht deutlich, dass diese Vorgehensweise keine derivative ist, für die man sich schämen müsste, sondern beschreibt vielmehr das viszerale Vergnügen, das sich einstellt, wenn bereits bestehende Musik mit dem eigenen Körper nachgebaut wird – und liefert damit ein anschauliches Praxisbeispiel für jene Performancetheorie, die Judith Butler Ende der 1990er etwa zeitgleich in die feministische Akademia speist.

Hunger Makes Me A Modern Girl ist dennoch kein *Riot Grrrl Manifesto*[2]. Brownstein versteht sich zwar sehr wohl als Nutznießerin und Erbin jener ersten Generation von amerikanischen Punkbands, die Sexismus in der eigenen Szene überhaupt erst als Thema aufbrachten, und bis dato nichtextistente eigene Räume erkämpfen mussten. Als äußerst ungeduldige (ist dies der Hunger aus dem Titel?) Akteurin lässt sie allerdings auch erkennen, wie wenig schnell genug ihr die Durchsetzung dieser Veränderungen in ihrem Umfeld geht. Anstatt die eigene Differenz plakativ-strategisch als Waffe einzusetzen (wie es im frühen Riot Grrrl durchaus der Fall war), sprechen Brownsteins Memoiren eher von einer massiven Frustration über die verheerende Toxizität, die dem Label »Frau« in der kommerziellen Rockmusik bis weit in die 2000er immer noch anhaftet. Über Strecken liest sich Sleater-Kinneys Arbeitsalltag wie ein Best Of des »Women in Rock«-Bullshitbingo: Es finden sich zB ein unautorisiertes Outing von Brownstein und Bandkollegin Corine Tucker als Lovers durch das Magazin *Spin* im Jahr 1996; die permanente Exotisierung der eigenen Fähigkeit am Instrument; ‚Show your tits!'-Rufe auf Festivals; der Klassiker: die Interviewfrage danach, wie es wohl wäre, ‚als Frau in einer Band zu spielen'; und schließlich ein Support Slot für John Spencer Blues Explosion, bei dem (es klingt fast wie eine Urban Legend, und könnte sogar fast lustig sein, wenn es nicht wirklich passiert wäre) die Band aufgrund ihres Geschlechts von den Securities nicht ins eigene Backstage gelassen wurde (Logik: Frauen hinter der Bühne müssen Groupies sein). Brownstein berichtet distanziert, und findet das Ganze offensichtlich einfach nur deppert.

Generell hält der in *Hunger* angeschlagene Ton diese Lebensgeschichte in einiger Entfernung. Anders als andere rezente Musikerinnen-Memoiren (wie zB das in der Versorgerin #108 rezensierte *Clothes Music Boys* von Viv Albertine) wirkt Brownsteins Buch oft zugeknöpft, hochgradig kontrolliert, und von Auslassungen durchlöchert. Hier schüttet niemand ihr Herz aus; und wesentliche Teile des Lebens der Autorin, man ahnt es, spielen sich ganz woanders ab (Brownsteins Erfolgsserie *Portlandia* z.B. findet in genau einem Satz Erwähnung). Angesichts der weitverbreiteten Erwartung, dass Frauen nur Kunst machen könnten, indem sie ihr Privates vorbehaltlos nach Außen stülpen würden, eigentlich kein schlechter Move.

Carrie Brownstein (2015): *Hunger Makes Me A Modern Girl. A Memoir.* London: Virago Press.

---

[1] Ja, auch auf Bühnen steht/kniet/kugelt man sehr oft in Verschüttetem herum – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dafür Coolness/Credibility-Credits einfahren zu können.

[2] Kathleen Hanna (1991), *Bikini Kill Zine 2*, ausgesprochen easy in voller Länge im Internet auffindbar.

Ana Threat spielt und produziert seit 1995 in verschiedenen Mädchen- und Bubenkombos und alleine Punk, Noiserock und Garagenmusik.

»Turn me loose and set me free«

Berthold Seliger erinnert an den am 6. April verstorbenen Country-Musiker Merle Haggard.

Nur einmal habe ich Merle Haggard in einem Konzert gesehen: Das war 2013 in Austin, Texas, beim »Austin Rodeo«. In eine provisorische Mehrzweckhalle, in der das eigentliche Rodeo stattfand, also all die Pferde- und Bullenritte, war mit einem Traktor eine mobile Bühne auf das Geläuf gefahren worden, die sich langsam zu drehen begann, als Merle Haggard das Konzert mit einem seiner großen Hits, *Big City*, eröffnete:

I'm tired of this dirty old city
Entirely too much work and never enough pay
And I'm tired of these dirty old sidewalks
Think I'll walk off my steady job today.

Mit dem Refrain, der von Teilen des Publikums mitgesungen wurde:

Turn me loose, set me free
Somewhere in the middle of Montana
And gimme all I've got comin' to me
And keep your retirement
And your so called social security
Big City, turn me loose and set me free.

Das war sehr Amerika, boy! Ländliches Amerika vor allem. Wo man stolz auf »Freiheit« ist oder das, was man dafür hält, wo man sich wünscht, den dreckigen großen Städten und den regelmäßigen Jobs den Rücken zu kehren – Scheiß auf Pensionen, Scheiß auf eure »sogenannte« soziale Sicherheit! Große Stadt, laß mich los, laß mich frei!

Merle Haggard war einer der bedeutendsten Singer/Songwriter Amerikas, und er verkörperte wie nur wenige den Geist und das Lebensgefühl der amerikanischen Arbeiterklasse im 20. Jahrhundert: Diese hart arbeitenden, mitunter auch mal hart zuschlagenden, vom »Schicksal« gebeutelten Leute im eher ländlichen Amerika, die, trotz alledem und alledem, das Herz auf dem rechten Fleck haben, wie man so sagt.

Hier wird keine Dialektik verhandelt. Es wird nicht *begründet*, warum es den Menschen schlecht geht, es wird lediglich konstatiert. Das Leben der sogenannten kleinen Leute, der Arbeiter und der unteren Mittelschicht, wird in den Songs von Merle Haggard beschrieben in einem harten Realismus, den man auch aus amerikanischen Kurzgeschichten kennt: Wirtschaftliche Probleme vor allem, daraus resultierendes Alltagsleben, Liebe, Trennung, Zwänge, Konventionen. Hard boiled. All dies thematisiert der Country von Sängern wie Merle Haggard, Buck Owens oder Tony Joe White auf eine Art und Weise, die viel mit dem Blues der 1920 und 1930er Jahre zu tun hat: Country als der Blues des weißen Mannes, sozusagen.

1969 veröffentlichte Haggard seinen *Workin' Man Blues*, den Song, der seine Rolle als Sänger des armen Amerika, der aufrechten Arbeiter zementierte, der Song vom Vater mit seinen neun Kindern, der hart arbeitet und manchmal davon träumt, seine Verantwortung hinter sich zu lassen, dem harten Leben zu entfliehen und sich einfach in den nächsten Zug zu setzen, »to catch a train to another town«, aber es bleibt ein kleiner und kurzer Tagtraum, denn in jeder anderen Stadt würde ja genau das gleiche Leben warten, dem er zu entfliehen trachtet:

It's a big job gettin' by with nine kids and a wife
You know I've been a workin' man dang near all my life
I'll keep on working long as my two hands are fit to use
I drink my beer at a tavern
Sing a little bit of these working man blues
(…)
Sometimes I think about leavin', do a little bummin' around
Throw my bills out the window, catch me a train to another town
But I go back workin', I got to buy my kids a brand new pair of shoes
I drink my beer at a tavern and cry a little bit of these workin' man blues
Here comin', workin' man
Well, hey, hey, the working man, the working man like me
Never been on welfare and that's one place he will not be
He'd be workin' just as long as his two hands are fit to use

Wie gesagt: Hier ist keine Dialektik, keine Rebellion, kein Widerstand zu finden, in solchen Songs so wenig wie in der US-amerikanischen Gesellschaft. Es ist ein Sich-Fügen in das als unvermeidlich und unabänderlich Erkannte, man arbeitet solange weiter, wie die beiden Hände zupacken können, abends trinkt man vielleicht ein Bier in der Kneipe, und auf keinen Fall wird man je Sozialhilfe oder sonstige staatliche Unterstützung beantragen – dieser tragische Stolz der weißen »blue collar worker«… Man könnte nun mit Marcuse kritisch anmerken, daß solche Songs der »Zementierung des Bestehenden«, vor allem der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung dienen. Man kann aber auch festhalten, daß die Selbstvergewisserung einer Schicht, die Beschreibung ihrer Sorgen und Nöte ein rares Gut ist, das dazu beiträgt, dieser Schicht ein gewisses Selbstbewußtsein zu verleihen. Denn ohne Zweifel schrieb Merle Haggard *angry* Songs darüber, wie es ist, in Armut zu leben. Und: in diesen Songs werden Dinge verhandelt, die die Popmusik kaum je zur Kenntnis nahm, heute noch weniger denn je. Hier dreht es sich um die Arbeiterklasse, die im Schlagerpop all der Wandas, AnnenMayKantereits und Andrea Bergs unserer Tage niemals vorkommen würde. Merle Haggard gab der »White Lower Middle Class« eine Stimme, etwa mit *Hungry Eyes*, in dem sich der Sänger erinnert, wie sein Vater in einem »crowded labour camp« (in so einem lebte auch Haggards Familie) mit seinen »two hard working hands« seine Familie durchzubringen suchte. Der Song (und damit das Album, das vermutlich Merle Haggards bestes ist) beginnt mit der Zeile »A canvas-covered cabin stands out in this memory I revive«, und das legt bereits die Stimmung fest, und dieser Rückblick ist alles andere als nostalgisch, es gibt keine »guten, alten Zeiten«, ganz im Gegenteil: Die Familie war extrem arm, die Situation hoffnungslos, man kämpfte für die Mindestbedingungen eines menschenwürdigen Lebens, etwas zu Essen, ein Dach über den Kopf:



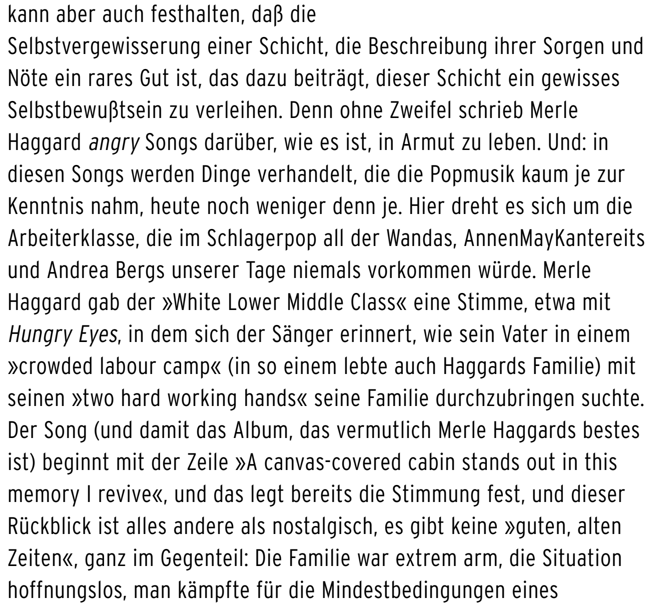
Plattencover »Hungry Eyes«

Mama never had the luxuries she wanted
But it wasn't cause my daddy didn't try.
She only wanted things she really needed;
One more reason for my mama's hungry eyes.

Es muß doch eine Veränderung zum Besseren geben! Wie Arthur Millers Handlungsreisender klammert sich der Vater an diese Hoffnung, vergebens.

And us kids were just too young to realize
That another class of people put us somewhere just below;

One more reason for my mama's hungry eyes.



Merle Haggard schreibt hier in wenigen Zeilen und mit kühler Bitterkeit die Tragödie des gescheiterten amerikanischen Traums.

Mama tried beginnt mit den Zeilen

First thing I remember knowing
Is a lonesome whistle blowin',

womit ein anderer ur-amerikanischer Mythos besungen wird, der sich in Haggards Liedern immer wieder findet (noch in seinem allerletzten Song singt er über einen Güterwaggon, »Kiss an old boxcar goodbye«…): Der Train-Song. *Mama tried* erzählt vom sozialen Abstieg eines Wanderarbeiters, der auf einen Güterzug aufspringt (Haggard riß mit zehn Jahren, nach dem Tod seines Vaters, das erste Mal von zuhause aus, auf einem Güterzug fuhr er nordwärts…) und im Gefängnis landet, so wie Merle Haggard, der nach etlichen Aufenthalten in sogenannten Besserungsanstalten 1957 wegen Einbruchs für drei Jahre ins Gefängnis San Quentin einfuhr, wo er 1958 Johnny Cash bei dessen allererstem Gefängnis-Konzert überhaupt erlebte (es wird gern behauptet, daß Haggard von dieser Show so beeindruckt gewesen sei, daß er sich das Gitarrespielen beibrachte, was ziemlicher Mumpitz ist: bereits im Alter von zwölf Jahren, also 1949, hatte er sich das Gitarrespielen beigebracht, und schon 1951 hatte er in Modesto seine ersten bezahlten Auftritte). Haggard hat *erlebt*, wovon er sang, und das merkt man seinen Songs an. Und er nahm Stellung, bewies Haltung, etwa 1972 mit *Irma Jackson*, einem Lied über eine verbotene »gemischtrassige« Liebschaft.

Und dann gibt es dieses *Sing Me Back Home*, dessen Refrain

Sing me back home with a song I used to hear
Make my old memories come alive
Take me away and turn back the years
Sing me back home before I die

für einen sentimentalen Song angesichts des bevorstehenden Todes gehalten werden könnte, wenn da nicht die Geschichte wäre, die Haggard gleich in der ersten Zeile erzählt:

The warden led a prisoner down the hallway to his doom

Der Gefängniswärter führt einen Gefangenen den Flur entlang in sein Verderben, es ist sein letzter Gang, ihn erwartet die Todesstrafe. Und er fragt den Wärter, ob ihm sein Gitarre spielender Freund einen letzten Song spielen könne. Und dieser Song wird dem Todeskandidaten alte Erinnerungen vorspiegeln, ihn in eine andere Welt entführen, all die Jahre zurückdrehen. Und die dunkle Trommel des Drummers der Strangers, Eddie Burri, imitiert den Herzschlag des zum Tode Verurteilten (die Gitarre bei der Studioaufnahme dieses Songs spielt übrigens kein Geringerer als Glen Campbell).

Hier ist er wieder, der große Unterschied zu vielen, die sich heute Singer/Songwriter nennen und deren Songs an Banalität und kitschiger Gefühligkeit kaum zu übertreffen sind: Haggard schreibt Selbsterlebtes. In diesem Song erinnert er an seinen Zellengenossen »Rabbit« Hendricks, der in der Gaskammer umgebracht wurde und dessen letzten Gang Haggard im Gefängnis miterlebt hat. Im Interview mit »Billboard« erinnert er sich 1977: »Es ist ein Gefühl, das du nie vergißt, wenn du jemanden, den du kennst, seinen letzten Gang antreten siehst.« Und Erlösung finden die Protagonisten des amerikanischen (Alb-)Traums nur im Country-Song, der sie »zurück nach Hause«, »back home« singt.

1969 nahm Merle Haggard den wahrscheinlich berüchtigtsten Song seiner Karriere auf: *Okie from Muscogee*, den er zusammen mit Strangers-Drummer Eddie Burri schrieb, jenen Song, der auf einfachste Weise die Ansichten der sogenannten einfachen Menschen des ländlichen und

kleinstädtischen Amerikas beschrieb, die Angst vor gesellschaftlichen Veränderungen haben und diese Angst in stereotypen reaktionären Binsenweisheiten abzudämpfen suchen, die sich explizit gegen das liberale Amerika und speziell gegen die Hippie-Kultur Kaliforniens richten:

We don't smoke marijuana in Muskogee;
We don't take no trips on LSD
We don't burn no draft cards down on Main Street;
We like livin' right, and bein' free.
I'm proud to be an Okie from Muskogee,
A place where even squares can have a ball
We still wave Old Glory down at the courthouse,
And white lightnin's still the biggest thrill of all
(...)
We don't make a party out of lovin';
We like holdin' hands and pitchin' woo;
We don't let our hair grow long and shaggy,
Like the hippies out in San Francisco do.

Zweifelsohne war dieser Song, der als Joke im Tourbus entstanden war, ironisch, und zweifelsohne ist er als Parodie auf die ländliche, sagen wir hinterwäldlerische Redneck-Kultur gemeint. Ebenso zweifelsfrei aber bekam *Okie from Muskogee* eine Eigendynamik und wurde zu einem Monsterhit, zur Hymne der Konservativen, für die der Krieg in Vietnam ein Krieg für die amerikanischen Werte, für »freedom and democracy« war – ohne diesen ideologischen Überbau wäre es für die Unter- und untere Mittelschicht kaum auszuhalten gewesen, daß ihre Söhne in Vietnam kämpften und nicht wenige im Sarg oder als Krüppel zurückkehrten.

Manche Nachrufe auf Merle Haggard sprechen von dem »oft mißverstandenen« *Okie from Muskogee*, aber so einfach kommt man nicht davon. Sicher, der Song war als Joke entstanden und ironisch gemeint – er hatte aber längst ein Eigenleben entwickelt, und Haggard tat einiges, um den patriotischen Anti-Hippie-Furor seines Songs anzuheizen, etwa durch einschlägige Interviews im »Rolling Stone«. *Okie from Muskogee* ist kein mißverstandener Song, wie es etwa *Born in the U.S.A.* von Bruce Springsteen ist.

Man wird nicht umhinkommen festzustellen, daß Merle Haggard politisch in den 1960er und 1970er Jahren eher der Rechten zuneigte, und es wäre albern, das nicht zur Kenntnis zu nehmen. Diese Einstellung ist in den USA nicht eben schwach verbreitet: Starke Sympathie für die Armen und die Arbeiter. Aber eben auch unbedingte Zustimmung zu Demokratie und der US-Version von »Freiheit«, für die auch gekämpft werden muß, auch mit dem Militär. Dies ist eine Einstellung, die nicht nur bei Merle Haggard anzutreffen ist, sondern auch beispielsweise bei Johnny Cash. Dort tritt sie sogar noch unverfälschter, noch reaktionärer auf, etwa in seinem Song *Ragged Old Flag*. In der Anmoderation zu einer Konzertaufführung dieses Songs in einem Stadion gibt Cash zunächst den Patrioten, erzählt, daß er, wann immer er aus Europa zurückkehre, sein Land noch mehr liebe als zuvor. Und dann sagt Cash: »I thank God for all the freedoms we've got in this country. (...) Even the rights to burn the flag, you know? I'm proud of those rights.« Sein Publikum ist kurz sprachlos, dann entrüstet, und es entlädt sich eine Orgie von Buhs über den Country-Sänger. Die Freiheit, unsere amerikanische Flagge zu verbrennen? Wie bitte?!? Doch Cash bringt das Publikum zum Schweigen und fährt fort: »Let me tell you some. We also got the right to bear arms. And when you burn my flag, I shoot you!« Wir haben das Recht, Waffen zu tragen, und wenn du meine Flagge verbrennst, erschieße ich dich! Ohrenbetäubender Jubel.[1] Eine bittere Szene, die den »Man in black« nicht in gutem Licht scheinen läßt. Doch was bedeutet das für die Songs, die Johnny Cash oder Merle Haggard singen? Ändert sich an der Kunst der ganz Großen irgendetwas, wenn Singer/Songwriter's Paradies nicht ohne Fehler daherkommt? Wir leben selbst in tausend Kompromissen und Widersprüchen. Aber von den Künstlern, die wir verehren, erwarten wir, daß sie immer das Richtige tun oder doch zumindest sagen und singen. Natürlich ist es schöner (und für uns Fans einfacher), wenn ein Künstler in einer Einheit von Wort und Tat lebt. Und es mag eines der Lebensziele von uns Vorläufigen sein, Wort und Tat so weitgehend in Übereinstimmung zu bringen, wie es irgend möglich ist. Doch das Werk eines Merle Haggard wird keinen Deut unbedeutender dadurch, daß er auch den einen oder anderen zweifelhaften Song geschrieben, das eine oder andere merkwürdige Statement abgegeben hat.

Und ob Merle Haggard tatsächlich zeitlebens ein »Rechter« war, würde ich bezweifeln. Er zeigte sich später mit den *Dixie Chicks* solidarisch, die gegen Bushs mit Lügen erzwungenen Irak-Krieg ausgesprochen hatten und daraufhin von tausenden US-Radiostationen boykottiert wurden. 2005 veröffentlichte *The Hag* seinen eigenen Anti-Irak-Krieg-Song, »Let's get out of Iraq / And get back on track.« Er sang 2007 in seinen Konzerten einen Song, der sich für die Präsidentschaft von, nun ja, Hillary Clinton einsetzte, und als Obama 2008 Präsident der USA war, schrieb Haggard ein Gedicht mit dem Titel »Hopes Are High«. 2009 schließlich sang er den Woody Guthrie-Song *Jesus Christ* für Michael Moore's Film *Capitalism: A Love Story*, mit den Zeilen

He said to the rich, »Give your money to the poor,« (...)
He went to the preacher, He went to the sheriff
He told them all the same
»Sell all of your jewelry and give it to the poor,«

Und Merle Haggard fügt diesen Zeilen im Brustton vollster Überzeugung hinzu:

When the patience of the workers gives away,
Would be better for the rich if they'd never been born.

Mag sein, daß Haggard auch mal ein Konservativer war. Aber er war immer, zeit seines Lebens, der Sänger der amerikanischen Arbeiterklasse, der Unterschicht, der unteren Mittelschicht, der Verlierer des Kapitalismus. Und die Melodie der »Freiheit«, die die amerikanische Unterschicht so gerne pfeift, ist eben auch ein Pfeifen im Wald: Da draußen lauert schließlich ein Leben, das noch übler, noch hoffnungsloser ist als das, das man gerade lebt oder vor dem man sich in eine Traumwelt zurückzieht. Haggard war, neben Willie Nelson oder Waylon Jennings, der Held des »Outlaw Country«.

Musikalisch begründete Merle Haggard zusammen mit Buck Owens den »Bakersfield Sound«, einen von Gitarren geprägten, scharfkantigen Sound mit Ecken und Kanten – bewußt im Gegensatz zum seit den 1950er Jahren in Nashville vorherrschenden kommerziellen Zucker- und Schmusebrei, für den *The Hag* nur Verachtung übrig hatte. Sein Einfluß auf die Populärmusik ist unendlich groß, größer als die Zahl der Künstler, die seine Songs gecovert haben: The Grateful Dead (deren Version von *Mama Tried* man im berühmten Woodstock-Film sehen kann), The Byrds (*Sing Me Back Home*), Gram Parsons, der Merle Haggard verehrte, Joan Baez, Elvis Costello oder die Flaming Lips und Bonnie ‚Prince' Billy. Und Country-infizierte Alben wie *Bayou Country* von CCR oder Beggars Banquet der Rolling Stones sind wohl schwerlich ohne den Einfluß Merle Haggards vorstellbar. Lynyrd Skynyrd sangen in ihrem Railroad Song: »Well I'm a ride this train Lord until I find out / What Jimmie Rodgers and the Hag was all about«. Und Bob Dylan veröffentlichte 2006 auf »Modern Times« seinen Workingman's Blues # 2, eine Referenz an Haggards Jahrzehnte vorher entstandenen *Working Man's Blues*, in dem *The Hags* Schlußzeile wörtlich zitiert wird.

Merle Haggard wurde am 6. April 1937 als Sohn von armen Arbeitsmigranten geboren und starb am 6. April 2016. Obwohl 2008 bei Haggard Lungenkrebs diagnostiziert wurde und ihm große Teile seiner Lunge entnommen wurden, ging er weiter unermüdlich auf Tournee, selbst ganz der *hard working man*, den er in vielen seiner Lieder besungen hat. Im Jahr 2013, als ich Merle Haggard in Austin gesehen habe, gab Haggard 88 Konzerte – im Alter von 76 Jahren! Seinen letzten Song, Kern River Blues, nahm Haggard am 9. Februar 2016 auf, weniger als zwei Monate vor seinem Tod. Der Song ist ein Farewell eines großen Sängers und Songwriters, aber auch ein Farewell auf bessere Zeiten:

Well, I'm leaving town forever
Kiss an old boxcar goodbye



Foto: Allen J. Schaben / Los Angeles Times

Merle Haggard

Well, I'm leaving town forever
Kiss an old boxcar goodbye
I dug my blues down in the river
But the old Kern River is dry

Eine längere Version dieses Textes mit Eindrücken von Haggards Konzert in Austin ist auf der Homepage der Versorgerin zu finden:
http://versorgerin.stwst.at/autorin/berthold-seliger
Der Autor hat auf Spotify eine Playlist zusammengestellt, die wichtige Songs von Merle Haggard sowie einige Coverversionen (und ihre Originalversionen) entlang dieses Aufsatzes enthält, aber auch zwei der besten Songs überhaupt, die in dem Aufsatz nicht mehr unterzubringen waren: Das so niederschmetternde wie würdevolle Chill Factor *und* I Take A Lot Of Pride In What I Am. *Die meisten seiner Alben sind heute in günstigen Nachpressungen erhältlich. Von Merle Haggard sind zwei Autobiografien erschienen, die bessere ist »My House Of Memories« (Merle Haggard with Tom Carter). Unbedingt empfehlenswert ist »Merle Haggard. The Running Kind« von David Cantwell (University of Texas Press, Austin).*

---

[1] *http://www.popmodal.com/video/23776/Johnny-Cash-Poem--Ragged-Old-Flag*

Berthold Seliger leitet seit über 27 Jahren eine Konzertagentur und schreibt regelmäßig Beiträge u.a. für Konkret, Jungle World und Berliner Zeitung, sowie auf seinem Blog unter http://www.bseliger.de/. *Mittlerweile sind von ihm zwei Bücher in der Edition Tiamat erschienen: »Das Geschäft mit der Musik« (2013) und »I Have A Stream - Für die Abschaffung des gebührenfinanzierten Staatsfernsehens« (2015).*

Aus einer verlorenen Zeit

Paulette Gensler zum Werk Michel Houellebecqs (Teil 2)

Möchte man sich exemplarisch eine ideologiekritisch angehauchte Missdeutung Houellebecqs vor Augen führen, sei der Verriss des jüngsten Werkes durch Niklaas Machunsky in der *Prodomo* empfohlen.[1] Diesem Versuch, Adornos Ausführungen über Huxley[2] im schlimmsten Sinne auf ein anderes Werk »anzuwenden«, liegt die Diagnose zugrunde, es handle sich bei *Unterwerfung* um einen »Zukunftsroman« oder gar eine Dystopie. Ganz in der Tendenz des sonstigen Feuilletons wird dem Autor eine sich »bereits in früheren Romanen manifestierende *Vorliebe* für Zukunftsperspektiven«[3] attestiert. Auch Thomas Steinfeld, der die Werke als »auf einen mittleren zeitlichen Abstand ausgelegte Utopien« beschreibt, erläutert den »konstruktive(n) Mangel dieses Romans: Er ist ein Zwitter zwischen Satire und Utopie.«[4]

Ein literarisches Werk in die Nähe der Utopie zu rücken, erscheint schon als Urteil über dieses. Dabei ist die Kategorie des Utopischen einigermaßen schwammig. Eigen ist solchen Werken in einer engeren Bestimmung die Beschreibung einer nichtexistenten Gesellschaft, die ferner durch eine phantasierte Zäsur herbeigeführt wird. Jener Bruch wird in der Darstellung ausgedrückt durch einen Sprung, der sich mittlerweile vom Raum der älteren Werke - »Nicht-Ort« oder einfach Nirgendwo - in die Zeit verlagert hat. Die Romane Houellebecqs zeichnen sich weit weniger durch solche Mittel aus, da schon der Plot immer in der Gegenwart beginnt und von dort in die Zukunft führt. Statt nun permanent von Utopien zu faseln, scheint niemand von Thesen durchzogen sind, handelt es sich keineswegs um eine essayistische Literatur; vielmehr ist hier die Schwelle zwischen Bildungs- und Schelmenroman nicht mehr vorhanden und die Werke erscheinen als »eine ins Barbarische gewendete Fortsetzung des romantischen Reflexionsromans.«[9] Man könnte sagen: Er hat schlichtweg kein Verlangen danach, Recht zu behalten. Die »Linienverlängerungen« in fernere Zeiten sind ihm nicht Mittel, sondern selbst das Thema. Sein detektivischer Positivismus[10] ist eine deutliche Reaktionsform auf die Erkenntnis, dass nach einem Wort von Brecht »etwas fehlt«. Wie in den klassischen Detektivromanen Conan Doyles oder Agatha Christies, wo das juristische Urteil nur eine formale Funktion zu haben scheint, so penibel haben die Protagonisten die Beweise zusammengetragen, präsentiert der Autor die Indizien für die Ungerechtigkeit und Falschheit der Welt. Auch hier ist der Leser derjenige, der schließlich zu urteilen hat. Aber Houellebecq fährt mit einem wesentlichen Einspruch auf: Nämlich die konkrete Abschaffung des Todes, welche den Sozialutopien meist ebenso fern lag, wie sie den bürgerlichen Fortschrittsoptimismus überschritt; oder wie Woody Allen sagte: »Ich will nicht durch meine Werke unsterblich werden; ich will unsterblich werden, indem ich nicht sterbe.« Dies unterscheidet ihn auch deutlich von der angestrebten säkularen Ersatzreligion eines Auguste Comte, die nur eine abstrakte »Unsterblichkeit im Gedächtnis der Menschheit«[11] forcierte. Im Gegensatz dazu hält Houellebecq ein utopisches Bewusstsein aufrecht, das jedoch keineswegs Endzeitvorstellungen bedient, die auf einer abrupgelmäßig auftretende Neurose, und der Mensch war noch weit davon entfernt, geheilt zu sein.«[15]

In der Kritik Machunskys zeigt sich die Willkür des Engagements und die Austauschbarkeit der Thesen. Fordern die einen von Houellebecq, er möge den Islam nicht kritisieren, kommt nun ein Anderer daher und fordert eine explizitere Kritik. Selbstverständlich wären hier graduelle Unterschiede zu erwägen, die den einen sympathischer erscheinen lassen als die anderen. Doch im Zugang zum Werk und in der Weigerung, zu erkennen, dass die Wahrheit des Kunstwerkes oftmals im Abwesenden zu suchen ist, gleichen sich solche Haltungen ungemein. Wer *Unterwerfung* nun als eine dezidierte Kritik des Islams oder Islamismus liest, der er dann ein »mangelhaft« ausstellen zu können meint, verkennt, dass der Roman gerade eine solche Kritik gar nicht abliefert, sondern vielmehr eine jener gesellschaftlichen Kräfte, die solch notwendige Kritik nicht zu üben bereit sind. Kritik, die einen stärkeren Opferfokus fordert, impliziert, ausschließlich die »Lager-Literatur« hätte das Unwesen des Nationalsozialismus veranschaulichen können.

Der Fokus von *Unterwerfung* liegt keineswegs auf der Konversion des Protagonisten im Konjunktiv, sondern vielmehr auf einem einzigen, nämlich dem letzten Satz, der im französischen Original ganz einsam auf der dreihundertsten Seite steht: »Ich hätte nichts zu bereuen.« Jenes konjunktivische Zitat von Edith Piafs Hymne des Postfaschismus und der Kollaboration - »Je ne regrette rien« - meldet große Zweifel an der artikulierten Selbstbeschwichtigung an. Es handelt sich bei diesem Werk um eine nichtmoralisierende Kritik des kollaborierenden Konsens, den er aufkündigt, gerade indem er ihn entfaltet. Es ist daher kein Zufall, dass der Hauptprotagonist *François* heißt, was schlichtweg (kleiner) Franzose oder besser noch »Franzmann« bedeutet. Aber nicht dessen Konversion steht wirklich zur Debatte, sondern vielmehr das dadurch zu erlangende Glück. Der Versuch zu ergründen, ob muslimische Männer in ganz pragmatischer Hinsicht profitieren, heißt, die Triebkräfte auszuloten, welche dem Islam zugute kommen, indem der verführerische statt der herkömmlich gewalttätige Zwang, also eher das Umwerbende am Befehl, betrachtet wird. Selbstverständlich finden in der Erzählung Gewaltakte statt, sie interessieren den Protagonisten nur nicht und sind deshalb außerhalb der Perspektive. Derart beschreibt der Roman die teilweise durchaus schleichende Reislamisierung in arabischen Ländern und der Türkei, welche eben nicht immer gesamtgesellschaftlich als drastische Zäsuren wahrgenommen werden. Was fiktiv im Frankreich der Zukunft vorgeht, vollzieht sich in der gegenwärtigen islamischen Welt. Die literarische Dystopie der Zeit ist nur das gegenwärtige Grauen, das zum Großteil noch in anderen Teilen der Welt vonstattengeht.



Gegen den stummen Zwang zum Engagement: Michel Houellebecq

auf die naheliegende Idee zu kommen, die Werke als Apokalypsen im eschatologischen Sinne zu lesen. Schon die Protagonisten der *Möglichkeit einer Insel*[5], des einzigen Romans, der noch am ehesten zentrale dystopische Momente aufweist, und ihre werkimmanente Organisation (Daniel 1,1-28; Daniel 24, 1-11; Daniel 25, 1-17) verweisen mit aller Deutlichkeit auf das alttestamentarische »Buch Daniel«, in welchem aus einer Ich-Perspektive Endzeitvisionen geschildert werden. Statt einer *Vorliebe* wäre vielmehr die *Notwendigkeit* der Zukunftsperspektiven immanent aus dem Werk Houellebecqs zu erläutern. Zentral ist ein durch Technik profanisierter Messianismus. Jene antizipierte »Gestalt, die aussah wie ein Mensch« (Buch Daniel 10,11) entspricht den jeweiligen Neo-Menschen, denn jene Teleologie, aus der Adorno die Tendenzen der Utopie verlängert sah, ist bei Houellebecq eine streng negative: »Um die konkrete Möglichkeit des Glücks realisieren zu können, müsste sich der Mensch vermutlich ändern – *physisch* ändern.«[6] Die Stärke Houellebecqs besteht unter anderem darin, dass das Wissen um die Grenzen der Verwirklichung nie das Motiv der Sehnsucht verdrängt, den Zustand vor dem Sündenfall doch noch zu erreichen, in dem die Arbeit nicht mühsam, die Geburt nicht schmerz- oder schreckhaft und vor allem der Mensch nicht sterblich war. Die Auferstehung der Toten ist jedoch *bewusst* erkauft mit dem Rückgriff auf die im klassisch-aufklärerischen Glauben an den technischen Fortschritt verfasste Science-Fiction; welche besagt, »dass die Lösung aller Probleme – einschließlich der psychologischen, soziologischen und gemeinhin menschlichen Probleme – nur *technischer* Art sein könne.«[7] Der Wunsch, der nicht im Gedanken oder gar in einer Handlung aufgehen kann, formt aus der verkündeten Apokalypse eine Groteske.

Zugegeben, der Autor ist philosophisch oder intellektuell schwer zu fassen. Indem ihm nun eine *Prognose* in den Mund gelegt wird, unterstellt man ihm zugleich ein unmittelbares *Urteil*, dabei trifft für Houellebecq zu, was man sonst kaum sagen darf, so ausgelutscht ist diese Formulierung mittlerweile: Er stellt richtige und wichtige Fragen. Beziehungsweise wirft er sie sogar oftmals nur ganz nebenbei auf. In den Romanen »arbeitet eine Zentrifuge für gebrauchte Ideen.«[8] Die Antworten, welche im Werk gegeben oder angedeutet werden, sind Teil der Frage, und entfalten sie und die in ihnen offenbarten Widersprüche erst richtig. Die Lösungen sind Ersatzhandlungen, die nach *praktischer* Widerlegung verlangen. So sehr die Romane auch ten Katastrophe beruhen, sondern gemäß Walter Benjamin gilt auch bei ihm: Dass es so weitergeht, ist die Katastrophe. Was ihn deutlich von allen Krisentheoretikern abgrenzt, ist die Erkenntnis, dass nicht der Kapitalismus »leidet« oder »stirbt«, sondern höchstens die Menschheit, weshalb es konsequent erscheint, anstatt sich als Übermensch zu inszenieren, »in Bezug auf die Menschheit *den Standpunkt der Bakterien einzunehmen*,«[12] um zu ergründen, »ob die Menschheit eine Erfahrung ist, die fortgesetzt zu werden lohnt.« Er trifft sich darin mit Wolfgang Pohrt, der in seinem letzten Werk resigniert feststellt, dass es sein könnte, »dass der Kapitalismus durch seine lang anhaltende Dauer zu einem Wesensmerkmal der Gattung Mensch geworden ist,«[13] demnach also nur durch das Ende der Menschheit »überwunden« werden könnte.

Laut Houellebecq habe sich seit der Transzendentalphilosophie Kants eine Regression in der Philosophie vollzogen, die sich seither nicht mehr über die real existierenden Menschen zu erheben vermochte. Die Abkehr von der kantschen Idee der Menschheit steht sinnbildlich für die Trauer, dass diese nicht verwirklicht wurde. Die säkulare Eschatologie Houellebecqs entspricht in ihrer Negativität durchaus dem Reich der Zwecke Kants. Er stellt Kant auf die Füße, indem er die Abhebung von der Natur des Menschen, die Kant idealistisch antizipierte, literarisch in der Biologie umsetzt. Deutlich wie kaum ein zweiter formuliert Houellebecq, dass die Abschaffung des Todes wie auch die des Hungers notwendige und nicht einmal automatisch hinreichende Bedingungen eines glücklichen Lebens sind. So sind die aus Liebesmangel trotzdem unglücklichen Wesen aus der »Möglichkeit einer Insel« immerhin in der Lage, sich durch Photosynthese und Mineralien zu ernähren und beliebig oft klonen zu lassen.

Das Manko utopischer Literatur besteht nun vor allem darin, dass sie (fast) immer auch eine engagierte ist. Umso absurder erscheint es, wenn Machunsky am Beispiel *Unterwerfung* erläutert, was für ihn »eine der größten Schwächen des Buches« sei: »Houellebecqs Weigerung die Unterdrückung der Frauen, Juden und Andersdenkenden zu explizieren.«[14] Solche Aufforderung zum Engagement zielt auf Schocks des Erläuterten und Unmittelbaren, statt jene des Unverständnis; auf Haltung und einen »Primat der Lehre«. Diesem engagierten Charakter des dystopischen Werkes Huxleys galt die Kritik Adornos, wie auch dem Bezug auf ein positives Korrektiv, wovon Houellebecq weit entfernt ist: »Das Ich ist eine unre-

Paulette Gensler hat zum Werk Houellebecqs noch einen dritten Text verfasst – dieser findet sich unter http://versorgerin.stwst.at/autorin/paulette-gensler

---

[1] Niklaas Machunsky: *Metaphysik des Sexus. Zu Houellebecqs Unterwerfung*. Prodomo 19. S. 37-41

[2] Vgl: Adorno: *Aldous Huxley und die Utopie*. In: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 10.1, S. 97-122

[3] Prodomo. S. 38. Hrvh. PG.

[4] Thomas Steinfeld: *Das Abendland ist nicht zu retten*. Süddeutsche, 7. Januar 2015

[5] Hier wird die erfüllte zeitliche Utopie durch die Suche nach einer Insel rückgeführt, indem die Liebe auf der räumlichen Insel gesucht und das Genre der Utopie derart in sich selbst reflektiert wird.

[6] Plattform. S. 154

[7] Elementarteilchen. S. 347

[8] Thomas Steinfeld: *Man muss auf allen Fronten angreifen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.10.1999

[9] Ebd.

[10] Die immense Leidenschaft für Agatha Christie wird in nahezu jedem Werk überaus deutlich kundgetan.

[11] Nach Eric Voegelin: *Die neue Wissenschaft der Politik. Eine Einführung*. S. 141

[12] Volksfeinde. S. 177

[13] Pohrt: Das allerletzte Gefecht. S. 97

[14] Prodomo. S. 40

[15] Elementarteilchen. S. 261; In selbigem Werk wären übrigens die Ausführungen der Protagonisten über die »Schöne neue Welt« zu beachten, die sich in weiten Teilen mit der Kritik Adornos decken.

Paulette Gensler lebt und schreibt in Berlin. Momentan versucht sie sich an einer größeren Arbeit über »Linke Hunde bzw. den dog turn speziell, aber nicht nur, in der Linken«.

Praxis und Fundament (Mim Tod is ned vorbei)

Am 18. April 2016 ist Peter Donke gestorben. Nachgereichte Fassungslosigkeit. Von *Rainer Krispel*.

Andreas Kump am Telefon. Eine Stimme, sonst gerne gehört, kommuniziert Unpackbares, ihr Klang Abbild der Botschaft. Die sozialen Netzwerke bringen eine Gewissheit, die kein Mensch braucht. Donke tot. Assoziationsketten, Gedanken- und Gefühlsfragmente, Teile des eigenen Lebensfilms mit hochglänzenden, extended Peter Donke Features laufen Amok, (auch) Schutzschild gegen das eine, unfassbare, almost-all-inclusive Gefühlspaket: Trauer, Ohnmacht, Endgültigkeit. Donke! Du warst doch unkaputtbar, immer in Bewegung, wach, alert. Fließt ruhig, Tränen, bitte, macht! Bewege mich auf und ab, als könnte die Information *vergehen*. »Veranstalten geht sich nicht aus«, Donke in meinem Kurzzeit-Stadtwerkstatt-Booker-Ohr. Gleich geht eine Arena-Vorstandssitzung los, wo diese Position in die Diskussion kommen muss, als Anstoß – anderes Denken, anderes Handeln, Rechnen nicht vergessen. Hat er nicht in den späten 80ern einen Songtext meiner Hardcore-Kapelle angestoßen? Der beherzte jüngere Idealist, Linzer Musik-Bub Krispel, powered by Willi Warma, zeitgenössisch zu Dynamo Urfahr, der den abgebrühten Rock-Opa (sic!) und dessen »Professionalität« ansingt, dass es »not and never about playing jobs« ist, weil »every time we play I try to give it all my heart«. Als ob Peter Donke das nicht … Entschuldigung! Ordnungsruf!

Über ein Monat später. Am Ende eines Monats Mai, in dem ein Unglückskanzler aus dem Amt gepfiffen wurde und eine Präsidentschaftswahl noch einmal so ausgegangen ist, dass sich nicht Nazi-Österreich, im höchsten Amt des Staates manifestiert. Geschenkt. Nicht wenige Menschen laborieren weiter an Peter Donkes Abwesenheit, versuchen, wie es auf Englisch, der langugage of pop, heißt, to come to grips with …
In »Es muss was geben«, Andreas Kumps Buch, zitiere ich Peter Donke mit einem seiner klassischen Sager zur Überwindung der Provinz durch das Finden von Menschen, mit denen Zusammenarbeit möglich ist. Dieser entstammt, der nicht recherchierten Erinnerung (print the legend!) gemäß, einem Feature des Magazins Skug. Begleitet von einem Foto von Donke, auf einer Bank vor dem Café Strom sitzend. Selbst im Sitzen agitiert und agitierend, ein Haucherl ironisch, spitzbübisch, die Donau und Urfahr im Blick, dabei die Welt, Musik und mehr erörternd, ein Weltklasse-Regionalist mit eben nicht engen Perspektiven. Schon fällt mir eine Rock'n'Roll-Auswärtsfahrt (Krüppelschlag?) ein. Hat er wirklich gesagt, dass wir bewusst Dialekt sprechen sollen und nicht ins Schüler-Hochdeutsch verfallen, bloß weil die Autokennzeichen hier ein »D« tragen? Dieser Tage bleiben CDs von Willi Warma und Dynamo Urfahr meine ständigen Begleiter, werden öffentlich und privat immer wieder abgespielt, weil ich, bei allem Bewusstsein um die strukturarbeiterischen Qualitäten Donkes (nicht nur) im Umfeld der Stadtwerkstatt (siehe dazu Tanja Brandmayrs Worte) ihn mehr als alles andere als Musiker erlebt und wahrgenommen, *geliebt* habe. Als einen, den ich gerne in persönlichen und generellen Hero-Status rücke, einen Musiker – Bass, Stimme, dann Gitarre – vorrangig im Sinne des Energie-Erzeugens und Menschen-Zusammenbringens. Spezielle-Menschen-Zusammenbringes. Was den Anblick seines leeren Musikhockers, seines fixen Konzert-Requisits bei den Auftritten mit Donke/Zigon und DZ3, bei der Verabschiedung, wo wir uns, ein erweitertes »lebendiges Linz« (sic!) mit angereisten Außenposten, seufzend zunickten und smalltalkend zu trösten versuchten, so unendlich traurig machte. Als Linzer Musikbub, für den Willi Warma so wichtig waren, bin ich froh, dass ich mit Band den Support für eine leicht bizarre Willi Warma Reunion – Donke tagelang in Rock'n'Roll-Dreams-Höchstform inklusive siegreiches Stockschießen gegen die Einheimischen – in Döllach (!) gab. Darüber, dass ich mit ihm gesungen habe. Etwa auf Anregung Donke/Zigons die eingeoberösterreichischte Version von Dylans »Death Is Not The End«, »Mim Tod is ned vorbei«, und dass ich diese ganz spezielle, ja, Magie, dieser unmittelbaren musikalischen Duo- und Trio-Settings von D/Z und DZ3 miterleben durfte. Schon meldet sich der Parallelweltroman. Einer, in dem die Kohle, die Willi Warma für Demoaufnahmen für Markus Spiegels Gig Records bekommen haben, nicht zur Verlustierung des exzessbegabten Quartetts Donke-Holzinger-Unger-Zechner umverteilt wird, sondern zu Demo und Welthit führt. Ob parallel zu oder statt Falco wird das Schreiben zeigen. In einer Hauptrolle Peter Donke, als street-wise reflektierter Held, als potentieller Mythos für Nachgeborene, eine Persona mit Spuren legendärer, knallharter und pfiffiger (Musik-)Manager wie Tony Defries oder Peter Grant und mit einem Riesenherzen wie dem von Dee Dee Ramone. Yeah, we're gonna make it into a movie! Das womöglich »Straße der Sehnsucht« heißt. Bis dahin vergessen wir nicht – es gilt noch viel Provinz zu überwinden. Überall. Donke mit uns!





Motor und Schattenlabor

Der plötzliche Tod Peter Donkes.

So um 1980 fahren Peter Donke am Steuer seines alten VW-Käfers und Kurt Holzinger als passionierter Beifahrer in gemeinsamen Bandangelegenheiten auf nächtlichen Straßen. Kurt Holzinger, der mir diese Geschichte erzählt hat, berichtet, er sei dem Donke während der Fahrt mit einem seiner zahlreich aufgenommenen Mix-Tapes anscheinend schon so lästig gewesen, dass der Donke ihm auf die Frage, warum er denn das neue Tape partout nicht hören wolle, gesagt habe, dass er statt der Musik lieber den Motor höre. »Ich höre lieber den Motor« hat Kurt Holzinger, der damals Musik quasi eingeatmet hat, so verblüfft, dass er sich die Begebenheit bis heute gemerkt hat – und sie lässt ihn heute noch amüsiert auflachen. Musik und die Band, die eh alle kennen, sollen hier aber nicht Thema sein. Über deren Bedeutung und Protagonisten sollen andere schreiben, was sie ja in allseitig sich verneigender Weise auch tun. Was aber der Punkt der kleinen Geschichte ist, so Kurt Holzinger: »Der Donke hat damals nicht nur lieber den Motor gehört, er WAR auch der Motor. Er war Motor der Band und auch später Motor vieler anderer Dinge.«

Zum Beispiel der Stadtwerkstatt. Natürlich ist bekannt, dass die Stadtwerkstatt früh von Peter Donke mitgestaltet wurde, konkret seit Beginn der 90er Jahre, etwa mit der erfolgreichen »Do-it-yourself«-Schiene für lokale Acts. Wobei die Stadtwerkstatt, mittlerweile selbst Motor gewordener Betrieb, über die vielen Jahre ein Wirkungskonglomerat vieler Protagonisten und Protagonistinnen war und ist. Aber auch dies ist eine andere Geschichte. Was aber wenige Leute zu wissen scheinen, ist, dass sich Peter Donke gerade in den letzten Jahren als Controller im »Backoffice« der Stadtwerkstatt wieder wesentlich eingebracht hat – in einer wohl unvergleichlichen Mischung aus Finanzexpertise, Widerstand, Support und einem Wissen, welches Kreativität, bzw. Antrieb zur Kreativität gerade wegen der eigenen kreativen, sich immer wieder transformierenden Tätigkeiten zu erkennen fähig war: in Menschen, in Projekten, aber zum Beispiel auch in einem Motor oder in einer buchhalterischen Zahlenkolonne. Wir alle, die Kunst machen, oder an Autonomie existenziell interessiert sind, wissen, dass sich Kreativität nur in – wenigstens relativer – Freiheit entfalten kann und relevante Kunst nur in Rückkopplung zur realen Welt passieren kann. Diese Rückkopplung zur realen Welt ist selbstredend enorm wichtig für einen Betrieb wie die Stadtwerkstatt. Ich bin aber überzeugt, dass die Kenntnis einer real existierenden Grundlage sogar auf eine Kunst zutrifft, die nur für sich selbst bestehen will. Oder auf Menschen schlechthin, die auch nur zuerst für sich selbst bestehen wollen (wofür sonst?) – um in einer offenen Gesellschaft leben zu können.

Dieses offene Selbstverständnis in Zusammenwirken mit Kunst und gesellschaftgestaltendem Realitätssinn ist in der Stadtwerkstatt fest verankert. Eine neuere Spielart dieser Ausrichtung ist hier etwa das »Schattenlabor«, ein Labor, das im Zwielicht von Ideenwelt und Realität existiert. Dieses Labor hat Franz Xaver für die Stadtwerkstatt entworfen, um für die inhaltliche Ausrichtung »die Quellen der Kreativität« zu sichern. In einer Art dunkler inhaltlich-künstlerischer Autonomie ist das Schattenlabor in einer Art Untergrund an sich verortet. Es bildet eine Backup-Folie für die Sicherung von Kunst und Autonomie in Zeiten, in der die rationale Welt in einer beängstigenden Mischung von Belanglosigkeit und Barbarei zu versinken droht. Franz Xaver, der für die Stadtwerkstatt in den letzten beiden Jahren mit Peter Donke übers Kaufmännische hinaus eng zusammengearbeitet hat, hat nun in einem Gespräch, was der Verlust Donkes für die Stadtwerkstatt bedeutet, in treffenden Worten zusammengefasst: »Der Donke WAR das Schattenlabor«, in dieser höchst seltenen Expertisenmelange aus Geld, Kunst und Autonomieverständnis, im Sinn eines rundum kompetenten Backups.

Motor und Schattenlabor – was kann dem noch hinzufügt werden? Im Wissen, dass sich Kunst und Autonomie hundertfach transformieren müssen, um Bestand zu haben, ist es unverzichtbar, dass Menschen agieren, die ihr Schaffen und Wissen selbst mehrfach verwandelt haben und auf mehrere Ebenen umzulegen imstande sind. Motor und Schattenlabor also: Unspektakulär wie kompromisslos, großzügig, großartig und unersetzlich war Peter Donke das für die Stadtwerkstatt. Danke.

Tanja Brandmayr im Namen der Stadtwerkstatt

Die Computerkunst ist tot, es lebe die Medienkunst!

Um das Paradox aufzulösen, müssen wir mit *Armin Medosch* zurückschauen im 5. Teil seiner Serie »Mythos Kunst«.

Als im Jahr 1979 zum ersten Mal die Ars Electronica in Linz abgehalten wurde, so erwies sich dieses Ereignis im Rückblick als geschichtliches Datum von zwingender Notwendigkeit. Die Eulen der Minerva fliegen in der Dämmerung, schrieb der deutsche Philosoph Georg Friedrich Hegel. Was er damit meinte war, dass geschichtliche Abläufe erst dann in ihren Zusammenhängen sichtbar werden, wenn sich eine Epoche ihrem Ende zuneigt. Die Informations- oder Netzwerkgesellschaft, in der wir heute leben und die nun erste Anzeichen der Sättigung und Ermüdung aufweist, war 1979 noch in einer frühen Entwicklungsphase. Die sozialen Formationen des Fordismus waren in einer Krise, es gab erste Anzeichen des Übergangs zu einer neuen Formation – zuerst nannte man es Post-Fordismus, später Informationsgesellschaft. Insofern muss man es den Initiatoren dieses Festivals zugestehen, dass sie mit Weitsicht gehandelt haben. Doch die materielle Basis einer Gesellschaft spiegelt sich nicht eins zu eins im kulturellen Überbau. Manchmal ist die Kunst ihrer Zeit voraus, ein Seismograph kommender Erschütterungen wie der Medienguru Marshall McLuhan schrieb. Manchmal hinkt sie den Entwicklungen hinterher, dann sind Wissenschaft, Technik, Industrie die Avantgarde. Dazwischen gibt es Spannungen, Widersprüche, Paradoxien, parallele Entwicklungen, die aus der Nahperspektive gar keine Muster erkennen lassen. Paradoxerweise war das Gründungsjahr der Ars Electronica der Endpunkt der Pionierphase der Computerkunst. Ein neuer Begriff, ein neuer Mythos kam ins Spiel: die Medienkunst. Dieser ist die fünfte Folge von Mythos Kunst gewidmet. Um das Paradox aufzulösen – dass das Ende der Computerkunst den Anfang der Medienkunst bildet – müssen wir zurückschauen.

In der vorletzten, dritten Folge ging es um den konstruktiven Ansatz in der Kunst, um den Bogen von den historischen Avantgarden um 1910-1920 bis zu den Neo-Avantgarden der Nachkriegszeit. Beispielhaft wurde die internationale Bewegung Neue Tendenzen genannt, die 1961 ihren Ausgangspunkt von Zagreb nahm und bis 1978 existierte. Diese Entwicklung war eng mit dem Aufstieg und Niedergang der Industriegesellschaft verbunden. Als Industriegesellschaft wird in diesem Zusammenhang nicht die frühe Phase der Industrialisierung verstanden, die ab etwa 1780 begann, und auf Wasserkraft und der Dampfmaschine basierte, sondern das, was der Architektur- und Designtheoretiker Reyner Banham »the first machine age« nannte: ein neues, beschleunigtes Maschinenzeitalter, angetrieben vom gnadenlosen Takt der Montagebänder in den Fabriken Henry Fords, zusammengehalten von elektrischen Nervensträngen, angetrieben von Öl und Kunstdünger, und aufgepäppelt von neuen Pharmazeutika wie Aspirin und Penicilin. Dieses Maschinenzeitalter hatte im Börsencrash von 1929 seine erste Krise, gefolgt von der großen Depression und den Reformen des New Deals. Am Ende des Zweiten Weltkriegs konsolidierte sich ein neues System, der keynesianische Fordismus: ein System, das auf einem Kompromiss zwischen Arbeit und Kapital beruhte, in Österreich Sozialpartnerschaft genannt. In den späten 1960er Jahren geriet dieses System in eine Krise, deren unmittelbarer Ausdruck die globalen Unruhen und Revolten von 1968 waren. Die Student_innen und Arbeiter_innen revoltierten gegen die Top-Down-Kontrolle im kybernetischen Kapitalismus, gegen die Konformität, Zwänge und Stereotypen der sich abzeichnenden massenhaften Konsumgesellschaft. Die Kunst der konstruktivistischen Neo-Avantgarden versuchte eine Kritik und Überwindung des Fordismus von innen heraus. Es war ein reformerischer Ansatz, keine Fundamentalopposition. 1968 war die gesellschaftliche Relevanz dieser dann nicht mehr so neuen Tendenzen schlagartig verloren. Neue Kunstströmungen kamen auf, die besser mit den neuen Gefühlsstrukturen und Sensibilitäten der Protestgeneration harmonierten: die Arte Povera (arme Kunst), Konzeptkunst, Body Art, Land Art, Video, Performance, Feminismus. Diesen Strömungen war die letzte, vierte Folge von Mythos Kunst gewidmet. Alles das, was in der Spätphase der modernen Kunst gegolten hatte, wurde in den späten 1960ern, frühen 1970ern dekonstruiert: der Künstler als weißes, männliches Subjekt, das Kunstsystem mit der Fetischisierung des Objekts, die Gigantomanie und Unpersönlichkeit der abstrakten Kunst aber auch die Kommerzialisierung und Vereinnahmung durch den Kunstmarkt. Von den späten 1960er Jahren bis 1979 zerfleischte sich die Kunst geradezu. Auf der Suche nach einer neuen Metasprache wurden die konstitutiven Elemente der Kunst systematisch zerlegt – später sollte man das Institutionskritik nennen. Die Kunst entmaterialisierte sich, es gab kaum noch etwas zu verkaufen für die Galerien und das Publikum fühlte sich skandalisiert – abgesehen von einer kleinen Schar eingeweihter.

Aber um 1979 war auch diese Energie aufgebraucht. In der Kunstwelt gab es einen konservativen Backlash, plötzlich war die großformatige, expressive und figurative Malerei wieder angesagt. Der französische Philosoph Jean-François Lyotard schrieb den tonangebenden Text *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) (Die postmoderne Bedingung, ein Bericht über das Wissen). Margarete Thatcher wurde als britische Premierministerin ins Amt gewählt, ein Jahr später Ronald Reagan in den USA. 1979 markiert somit gleich in mehrfacher Hinsicht eine Zeitenwende: den offiziellen Beginn der Postmoderne als intellektuelle Strömung und die neoliberale Wende in wirtschaftspolitischer Hinsicht. Die Strukturkrise des Fordismus, die 1968 aufgebrochen war, hatte sich Anfang der 1970er Jahre vertieft. Zunächst versuchte man, der Krise mit erhöhten Staatsausgaben beizukommen. Der OPEC-Schock

von 1973 versetzte dieser Strategie einen Schlag. Die auf Grund des Öl-Embargos steigenden Energiepreise ließen die staatlichen Fördermaßnahmen in den USA wirkungslos verpuffen. In Österreich gingen die Uhren etwas anders. Die Kreisky-Regierung setzte auf Vollbeschäftigung und pumpte Geld in die verstaatlichte Energie. Damit konnte die Krise von 1973 durchgetaucht werden. Doch 1978, mit dem zweiten Ölschock, war auch das vorbei. Erhöhte Staatsausgaben brachten immer geringere Wirkung. Noch dazu hatte sich die VOEST mit einem Stahlwerk in den USA verspekuliert, das enorm hohe Investitionen verschlang. Das Zeitalter der Umstrukturierung begann. Diese Entwicklungen waren wohl auch den Initiatoren der Ars Electronica bewusst. Wie aus den Vorworten zu den frühen Ars Electronica Festivals von ORF-Mann Hannes Leopoldseder hervorgeht, war der Strukturwandel vom Maschinen- zum Informationszeitalter eine der Hauptmotivationen für die Gründung der Ars Electronica. Mit dem Festival wurde versucht, einen standortpolitischen Wandel in der Industriestadt einzuleiten.

Während sich die Krise des Fordismus ereignete, also in den 1970er Jahren, begann eine neue Leittechnologie ihren Aufstieg. Computer hatte es zwar bereits seit dem Zweiten Weltkrieg gegeben, doch Anfangs waren das so genannte Mainframes gewesen. In der Pionierphase der Computerkunst mussten sich die Programmierkünstler noch mit diesen Ungetümen abplagen, Software für grafische Aufgaben gab es kaum. Daher kamen die meisten Computerkünstler eigentlich aus der Informatik, der Mathematik oder dem Ingenieurswesen, wie z.B. Frieder Nake und Georg Nees. In Wien hatte Herbert W. Franke ab Mitte der 1950er Jahre erste »Computergrafiken« geschaffen, allerdings mittels eines Oszilloskops. 1966 gründete der österreichische Bildhauer Otto Beckmann an der TU Wien die Arbeitsgruppe Ars Intermedia, der u.a. der österreichische Computerpionier Heinz Zemanek angehörte. Ab 1970 arbeitete Beckmann mit einem eigens für ihn geschaffenen »Ateliercomputer«, gebaut von seinem Sohn, Oskar Beckmann. Ebenfalls ab 1966 hatte Marc Adrian am Institut für Höhere Studien Computergrafiken erzeugt. Alle diese Bemühungen fanden 1968/69 bei den »Neuen Tendenzen« in Zagreb zusammen, dem ersten internationalen Symposium für Computerkunst und visuelle Forschung. Doch was sich wie ein Beginn angefühlt hatte, war bereits der frühe Höhepunkt der Computerkunst gewesen. Die Kunstinstitutionen fühlten sich nicht angesprochen und in den 1970er Jahren wurde Computerkunst eine esoterische Praxis. Die radikalen Praxen dominierten die Kunstszene der 1970er Jahre.

Währenddessen bereitete sich im digitalen Untergrund eine neue Revolution vor, die Informationsrevolution. 1970 wurden die ersten Mikroprozessoren - ein kompletter Computer auf einem Chip - von der damals noch kleinen Firma Intel produziert. Dieser Meilenstein wiederum ermöglichte es, die ersten »Homecomputer« zu bauen, zunächst als Bausätze, schließlich, mit dem Apple I, 1977, als erstes Produkt. Daraus wurde dann schnell der Personal Computer, der PC. Parallel dazu wurde die Videotechnologie immer besser, kleiner und billiger. Alle diese Entwicklungen kamen bei den ersten Ars Electronica Festivals zusammen. Die Spätausläufer neokonstruktivistischer und kinetischer Kunst wurden gezeigt wie z.B. Otto Piene, einer der Gründer der Gruppe Zero, mit seinem Sky Art Projekt. Der aufstrebenden Technologiesupermacht Japan wurde Tribut gezollt, indem ein Roboter, Vorläufer von Aibo, mit verdatterten Passanten in der Innenstadt Konversationen führte.

Man kann der Ars Electronica wahrlich nicht vorwerfen, sie wäre zunächst unschuldig, alternativ und undergroundig gewesen und später dem bösen Kommerz verfallen. Es handelte sich von vorneherein um eine standortpolitische Richtungsentscheidung, die Top-Down von den Eliten der Gesellschaft beschlossen wurde. Die neuen, kleinen Computer erlaubten es »allen« kreativ zu sein, allerdings in den durch die Software bereits vordefinierten Bahnen. So gab es Technikdemonstrationen von Computergrafik-Unternehmen. Zugleich wurde die Klangwolke als demokratisches Kultur-für-Alle Feigenblatt eingeführt. Für die inhaltliche Gestaltung des ersten Festivals wurde Herbert W. Franke eingeladen. Dieser mobilisierte sein Freundesnetzwerk von den Neuen Tendenzen wie z.B. Vladimir BonaÐiÐ, der bereits 1969 großformatige, computergesteuerte Lichtfassaden gebaut hatte. Doch trotz solcher »Highlights« im wörtlichen Sinn waren die ersten Jahre der Ars Electronica ein Sammelsurium. »Die inhaltliche Treffsicherheit war nicht sehr groß« äußerte sich Peter Weibel in einer Rückschau 20 Jahre später, »man konnte fast alles finden, von »Rock bis Kleinkunst,« von Feuerwerken bis zu heliumgefüllten Kunststoff-Skulpturen, von Stahlopern bis »Mach-mit-Konzerte«, von Elektronik-Industrie bis Elektronikbastlern, nur eines nicht: elektronische Kunst.« Das änderte sich mit dem wachsenden Einfluss Weibels auf die kuratorische Richtung des Festivals. Weibel forcierte eine Ausrichtung des Festivals Richtung High-Tech und hoher Kunst.

Doch zugleich hatte in den 1980er Jahren eine andere Strömung in der Medienkunst begonnen. Die Verfügbarkeit leistbaren Videoequipments hatte in den 1970er Jahren eine Vielzahl von emanzipatorischen Videoprojekten entstehen lassen. Dem theoretischen Leitmotiv von Hans Magnus Enzensberger folgend, war die Idee, dass Menschen selber Fernsehen machen, an eine Kritik der »Bewusstseinsindustrie« geknüpft. Die Protestbewegung von 1968 hatte auch entscheidenden Einfluss auf die Vorstellungen davon, wie Medien und politische Bewegungen auszusehen hatten, nämlich dezentral. Politisch ging es um die Idee der Selbstorganisation, was französisch im Mai 68 »autogestion« genannt wurde. Auch die Medien sollten nicht mehr zentralistisch und vom Staat gesteuert sein, sondern frei und selbstorganisiert. In Europa entstand in den 1970ern eine florierende Radiopiratenszene, deren nichtkommerzieller Teil oft mit der Hausbesetzerszene verbunden war, wie z.B. Radio 100 in Amsterdam, oder Radio Alice in Bologna. Diese Verbindung von dezentraler Politik und dezentralen Medien nannte der italienische Philosoph und Psychiater Félix Guattari die »molekulare Revolution«. Diese Ideen standen wiederum in Zusammenhang mit Vorstellungen eines selbstbestimmten Lebens in Freiräumen. In künstlerischer Hinsicht entstanden spannende Crossovers aus den letzten Aufwallungen der Performance- und Videokunst mit der sogenannten Industrial Culture.

Den so entstandenen hybriden Kunstformen war eines gemeinsam, sie waren »Retro-Avantgarden«. Anders als frühere technologische und konstruktive Avantgarden postulierten sie nicht mehr, dass die Kunst zu einer besseren Zukunft für alle beitragen werde, sondern bedienten sich einfach an den Produkten der Industriegesellschaft, ihren technologischen Artefakten aber auch ihren ideologischen Konstrukten, um diesen durch Appropriation und Remix neue Bedeutungen abzulocken. Die Retro-Avantgarden kamen ohne Zukunftsversprechen aus. Neben englischen Gruppen wie Throbbing Gristle und Cabaret Voltaire ist vor allem die slowenische Konzept-Popgruppe Laibach zu nennen, sowie deren Kunstflügel Irwin. Unter dem gemeinsamen Label Neue Slowenische Kunst wurden Versatzstücke aus abstrakter Kunst (Malewitsch), und von faschistischer und stalinistischer Propaganda verwendet, um daraus eine Kritik des totalitären Charakters der Systeme in Ost und West zu formulieren. Technologien wurden zwar eingesetzt, aber ohne Utopieversprechen. Ein wichtiger Impulsgeber in jener Zeit waren Minus Delta T, die 1986 bei der Ars in einem eigens errichtetem Containerdorf gemeinsam mit Freunden die Todesoper aufführten - eine explosive Mischung aus Performance, Industrial Culture, Videokunst und experimenteller Musik. 1986 war auch das Gründungsjahr von Radio Subcom, ein gemeinsames Projekt von Urs Blaser, Antonia Neubacher und diesem Autor; und ungefähr zu diesem Zeitpunkt setzten auch die Aktivitäten von Stadtwerkstatt TV ein. Bei der Ars Electronica 1989, *Im Netz der Systeme*, kam es zum Clash der Techno-Kulturen. Techno-Utopisten wie Roy Ascott wünschten sich wohl eine saubere digitale Zukunft, frei von Störmanövern aus dem elektronischen Untergrund. Im oberen Stockwerk verkündete Ascott seine Vision einer glücklichen Verschmelzung des Menschen mit dem Planeten Erde durch die telematische Kunst. Diese Corporate-Ästhetik nahm Subcom im Foyer des Brucknerhauses mit der Installation *Media Landscape Europe* aufs Korn.

Ein kleines Detail erscheint besonders signifikant. Laut mündlicher Überlieferung erhielt die Stadtwerkstatt ihr erstes Videoequipment aus dem Fundus von »Arbeiter machen Fernsehen«. Dieses löbliche Projekt hatte, im Geist der siebziger Jahre, Industriearbeiter in der Steiermark in die Kunst der Videodokumentationsproduktion eingeweiht. Die Idee war, dass die Arbeiter (es waren lauter männliche -ers), indem sie selber Fernsehen machen, auch selbst politisch eine Stimme finden, also emanzipiert »werden«. Diese Vorstellungen waren recht naiv. Die beteiligten Arbeiter fanden schnell heraus, dass es viel mehr Spaß macht, Fernsehen zu machen, als am Fließband oder Hochofen zu stehen. »Emanzipation« konnte also nur bedeuten, vom manuellen Arbeiter zum Wissens- und Kulturarbeiter zu werden. Und genau dieser Strukturwandel vollzog sich während der 1980er Jahre: der schrittweise Rückgang der Industriearbeit in den reichen Industrieländern, einerseits durch erhöhte Automatisierung, andererseits durch Auslagerung von Jobs in sogenannte Billiglohnländer, was wiederum mit der Schwächung der Gewerkschaften in den Industrieländern einher ging. Mitmachprojekte wie »Arbeiter machen Fernsehen« waren zwar gut gemeint, versuchten aber viel zu sehr »von oben herab« die Arbeiter zu emanzipieren. Probleme dieser Art hatte der französische Philosoph Jean Baudrillard schon in den 1970er Jahren auf theoretischer Ebene antizipiert. In »Die politische Ökonomie des Zeichens« argumentierte Baudrillard, dass der Enzensbergersche Gedanke einer Emanzipation durch Selber-Mach-Medien zum Scheitern verurteilt sei. Solange das Grundschema der Kommunikation aufrechterhalten werde, gäbe es eine Hierarchie zwischen Zeichen und Bezeichnetem, wobei das Zeichen immer triumphieren werde. Dieses hierarchische Verhältnis setzte Baudrillard parallel zum Marxschen Schema von Tausch- und Gebrauchswert. In bürgerlichen Gesellschaften verschwindet tendenziell der Gebrauchswert hinter dem Tauschwert, was bleibt ist allein die Abstraktion, der als Geldwert ausgedrückte Preis. Solange diese Schemata aufrecht bleiben, dominieren die Zeichen über die Realität, der Tauschwert über den Gebrauchswert.

Diese Kritik Baudrillards wurde zwar von den Medienkollektiven der 1980er Jahre wie Subcom, Stadtwerkstatt TV und Van Gogh TV nicht in dieser Form theoretisiert, aber intuitiv sehr wohl verstanden und in künstlerische Strategien eingearbeitet. Die Fernsehprojekte von Stadtwerkstatt TV und Ponton/Van Gogh versuchten zwar, das klassische Sender-Empfänger-Schema aufzulösen, indem die Beteiligung der Zuschauer_innen technisch realisiert wurde, taten das aber nicht im naiven Glauben der Medienwerkstätten der 1970er Jahre, damit die sozialen Verhältnisse auszuhebeln. »Beteiligung« wurde postmodern umgedreht, ironisiert, gebrochen, zum Beispiel im Stadtwerkstatt-Projekt Automaten-TV oder jener berühmten Sendung, in der angedroht wurde, einen Hund live zu sprengen.

In den folgenden Jahren verwirklichten Künstler_innen am von Weibel geleiteten Institut für Neue Medien in Frankfurt/M paradigmatische, digitale und interaktive Kunstwerke. Im Mittelpunkt von Arbeiten wie *Dialog with the Knowbotic South* (1993), *Interactive Plant Growing* (1993) und *Terrain_01* (1993-04) standen technisch komplexe und anspruchsvolle Formen der Interaktion, verstanden primär als Mensch-Maschine-Interaktion. Der soziale, geschichtliche Kontext wurde weitgehend ausgeklammert. Im Rückblick wird erkennbar, dass die interaktive Medienkunst an einem ganz bestimmten, historischen Moment entstand – an der Schwelle der Einführung der Informationsgesellschaft. 1991 verkündete Al Gore, damals noch Senator, den Aufbau des Information Super-Highway. Binnen weniger Jahre wurde das Internet privatisiert und zugleich für den allgemeinen Gebrauch geöffnet. Neue Institutionen wie das ZKM Karlsruhe, das NTT/ICC Tokyo und das Canon Art Lab, ebenfalls Tokyo, wurden aufgebaut. Es gab viel Geld für die interaktive Medienkunst. Diese symbolisierte die Überwindung der Nachteile der analogen Industriegesellschaft durch eine bessere, partizipative, digitale Zukunft. Gurus der Medienkunst wie Jeffrey Shaw verkündeten, dass diese die Kunst überhaupt ablösen würde – und wiederholten damit den Fehler der Computerkunst der späten 1960er Jahre - denn wieder kam es ganz anders.







STWST-TV, Ars Electronica 1991: »Niemand ist sich seiner sicher«

Mit der Öffnung des Internet entstand eine neue wirtschaftliche Dynamik, vor allem in den USA, mit der von Risikokapital angetriebenen New Economy. Zugleich wurde von Bill Clinton der Sozialstaat demontiert, unter dem Motto »from welfare to workfare«. Das US-Modell der Innovation durch Risikokapital und Börsengänge erschien so erfolgreich, dass auch Europa begann, eine neoliberale Wirtschaftspolitik einzuführen. Nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 und dem Ende der Sowjetunion 1991 sahen sich die USA in der Rolle der unangefochtenen Supermacht, was von Francis Fukuyama als »Ende der Geschichte« aufgefasst wurde, will heißen, das Ende des Sozialismus als aktiver Gegenpol zum Kapitalismus.

Der Klassenkampf alten Stils war zwar vorüber, doch zugleich formierten sich neue Synthesen aus Gegenöffentlichkeit, globaler Zivilgesellschaft, und militanten indigenen Gruppen wie den Zapatistas. Das real existierende World Wide Web bot hierfür neue, ungefilterte und von Zensur freie Kanäle. Initiativen wie Servus.at, Public Netbase und neue, kooperative Online-Medien wie die Mailinglisten Nettime und Rhizome wurden gegründet. Die Netzkritik entstand, eine Kritik der politischen Ökonomie des Netzes. Deren Kunstflügel, die net.art (wie ein Unix-Dateiname), distanzierte sich von der alten Medienkunst. Künstler_innen wie Vuk Cosic, Heath Bunting, Olia Lialina, Alexei Shulgin und Rachel Baker schufen kritisch-ironische Kommentare auf das Web.

Parallel mit der net.art zeigte auch die zeitgenössische Kunstszene in den 1990er Jahren unerwartete Vitalität. Nach dem konservativen Backlash der frühen 1980er Jahre, entwickelte sich die zeitgenössische Kunst in Richtung kritischer, instituierender Praxen. Sie wurde zum Medium für jene Inhalte, die aus der kommerziellen Medienlandschaft verbannt waren, kaum oder selten adäquat reflektiert wurden: Globalisierung, Neoliberalismus, das Ende der Arbeit, Prekarisierung, Gender und Migration. Über den Weg der metasprachlichen (Selbst)Kritik der Kunst hat es die zeitgenössische Kunst in den 1990er Jahren geschafft, zu einem wichtigem Korrektiv gegen die allgemeine Verflachung und Verödung zu werden. Wie sich diese Ansätze aber bis in die Gegenwart weiter entwickelt haben, ist das Thema der nächsten und letzten Ausgabe dieser Serie.

Alle bisher erschienenen Teile von *Mythos Kunst* auf *http://versorgerin.stwst.at/* - #106 bis #109

Armin Medosch ist Autor, Medienkünstler und Kurator.

Die fünfte Edition des Giblings

Das Geld wird abgeschafft – aber nicht in der Stadtwerkstatt: Hier weisen Alternativwährung und Währungskunst in die Zukunft. Judith Fegerl, die Gestalterin des neuen Giblings, im Interview mit *Franz Xaver*.

Es ist wiedermal so weit: Der Gibling verändert wie jedes Jahr im Juni sein Aussehen und wird gleichzeitig abgewertet. Der Gibling ist unsere Währung, die in 1er-, 2er-, 5er-Scheinen und einem 500er erhältlich ist. Unsere Zentralbank nennt sich Punkaustria. Diese koordiniert vor allem die Wechselstellen in Wien, Graz und Linz und den Rücktausch der Giblinge von unseren 80 Gibling-PartnerInnen in Euros. Der Gibling ist eine umlaufgesicherte Währung. Im Laufe von 6 Jahren verliert dieses Geld komplett seinen Handelswert. Aus diesem Grund kann/muss der Gibling jedes Jahr von einer neuen KünstlerIn gestaltet werden. Begonnen hat 2012 Oona Valerie, dann kamen Leo Schatzl, Deborah Sengl und Michael Aschauer. 2016 wird die Künstlerin Judith Fegerl heißen. Vor allem der 500er ist im Kunstkontext sehr interessant, denn auch er verliert offiziell seinen Wert. Hat aber gleichzeitig einen Kunstwert. Dieser Kunst- oder Sammlerwert ist durch den nicht erfolgten Rücktausch zu erklären. Jedes Jahr am 14. Juni werden die alten Editionen vernichtet. Vor allem die nicht rückgetauschten 500er Scheine verstärken den Wert des Sammelobjekts. Zurzeit sind 11 Stück 500er im Umlauf. Durch die nicht rückgetauschten Giblinge können nach der Abwertung Rabatte beim Umtausch der neuen Editionen gewährt werden. Das macht außerdem alle Waren und Dienstleistungen im System des Giblings attraktiver. Von der Sammelleidenschaft der Leute profitiert im Endeffekt jede Person, die Giblinge als Zahlungsmittel verwendet.



Hallo Judith! Du wirst heuer unsere fünfte Gibling-Edition gestalten. Für zwei Jahre wird Dein Geld volle Kaufkraft in 80 Betrieben haben. Wir hoffen natürlich, dass in diesen zwei Jahren noch mehr Betriebe dem Wertesystem der Punkaustria beitreten werden. Die Idee von einer eigenen Währung haben ja schon viele Leute gehabt. Auch zu Netznetz-Zeiten wurde über eigenes Geld lang und breit diskutiert. Diese Zeit ist nun schon lang vorbei und von diesen damaligen Utopien ist fast nichts geblieben. Das Festival paraflows ist vielleicht eine Aktivität, die aus dieser Community resultierte. Unsere restliche gemeinsame Vergangenheit beschränkte sich, glaube ich, auf ein bis zwei Gruppenausstellungen, an denen wir gemeinsam teilgenommen haben. Das war unsere Vergangenheit, und nun machen wir gemeinsam eine Währung. Warum ist das für Dich spannend?

Judith Fegerl: Ich habe mich sehr über Deine Einladung gefreut! Zum einen, weil wir ja wirklich ein kleines Stück Geschichte teilen und es super ist, diese Verbindung wieder aufleben zu lassen, zum anderen freue ich mich über das Projekt in Linz, weil ich auch einige Verbindungen zu Oberösterreich und seiner Hauptstadt habe. Jetzt den Gibling gestalten zu können und mich somit auch mit dem Thema Währung zu beschäftigen, finde ich gerade jetzt besonders aktuell, mit der über uns schwebenden Forderung, die physische Währung abzuschaffen. Den 500er hat es ja schon erwischt. Möglicherweise sind diese alternativen Zahlungssysteme, Kulturwährungen einmal die einzig manifesten Zahlungsmittel, die noch bleiben.

Unseren 500er wird es länger geben. Vielleicht steigen die Schwarzgeldwäscher nach der Abschaffung des 500.- Euroscheins ja dann auf den Gibling um :) Geld ist ja ein zentrales Medium in unserer Gesellschaft, und hat ja durch den anonymen Gebrauch etwas Anarchistisches. Ist ja kein Wunder, wenn die Kontrollfreaks der Weltpolitik versuchen, dieses Geld unter Kontrolle zu bringen. Die totale Kontrolle einer logisch-kapitalistischen Ratio in dieser Welt. Diese Kontrolle wird durch die Informationstechnologie erst so richtig angeheizt. Die Kunst war auch mal technologieaffin und versuchte, die IT für die Kunst zu verwenden. Ich sehe hier schon länger keinen Kunstkontext mehr und habe mich in den letzten Jahren immer weiter davon entfernt. Du bist ja in letzter Zeit sehr aktiv. Eine Ausstellung jagt die andere - wie geht es dir dabei?

Judith Fegerl: Kontrolle und Durchsichtigkeit des Individuums wird anhand der Debatte rund um die Abschaffung des Bargelds wieder besonders sichtbar. Wenn man sich vorstellt, dass man dann zB nicht einmal seinem Kind Taschengeld geben kann, ohne dass es dann für den Staat oder andere Institutionen/Konzerne nachvollziehbar ist, verliert man schon ein großes Stück Freiheit. Der Schritt zur Besteuerung und Verwertung jeglicher zwischenmenschlicher Transaktion ist dann auch nur noch ein kleiner. Brrrrrr! Große Gänsehaut. Die Informationstechnologie ist nach wie vor ein interessantes Thema und auch Medium in der Kunst. Da ich ja neben meiner eigenen künstlerischen Arbeit auch seit nun elf Jahren die Ausstellungen von *paraflows – des Festivals für Digitale Kunst und Kulturen* in Wien leite, erfahre ich viel über neue Arbeiten und Zugänge der Künstlerinnen und Künstler. Ich glaube jedoch, die anfänglichen Begeisterung ist einem sehr viel skeptischeren Blick gewichen, und es wurde klar, dass diese scheinbar demokratische Ebene mehr und mehr auch zur Spielwiese der Konzerne und Politik wird. Selbst wenn Schlupflöcher vorhanden sind, Hackerattacken stattfinden und die erreichbare Crowd noch immer überraschend viel bewirken kann. Viele Projekte verwenden ITs auch einfach für ihre Sache, ohne medien- oder systemkritisch zu sein. In meinen Arbeiten, Skulpturen, Zeichnungen und raumbasierten Installationen gehe ich mit Technologie auf eher abstrakte Art um. Ich beziehe Betrachterinnen und Betrachter mit ein, indem ich ihre Vorstellungskraft herausfordere. Mir ist das unmittelbare körperliche Erlebnis wichtig, ungefiltert. Damit geht's ganz gut, ich kann nicht klagen. Letzte Woche wurde gerade eine Ausstellung im Kunstverein Leipzig eröffnet, gemeinsam mit Christoph Weber. In meinen Arbeiten thematisiere ich Energie/Strom als Material indem ich schwere Stahl-Skulpturen gebaut habe, die von Elektromagneten zusammengehalten werden: Wenn der Strom ausfällt, brechen die Objekte zusammen. Diesen zweiten (inaktiven) Zustand der Skulptur stellen sich die Leute gerne vor, bzw es gibt ein gewisses subversives Bedürfnis den Stecker zu ziehen. Christoph Weber arbeitet mit Beton und das auf sehr virtuose Art. Für den KV Leipzig hat er eine zusätzliche Säule aus Beton in den Raum eingefügt, die aber, anders als die vorhandenen tragenden Betonsäulen, eine komplett spiegelnde (Beton-) Oberfläche hat.

Über deinen Ansatz zur IT in der Kunst müssen wir ein andermal reden. Auch deine Ausstellungsprojekte klingen sehr spannend. Wir sehen hier auf der Seite auch einen Entwurf des 1-Giblingscheins. Mir gefällt er sehr gut, gibt es Dinge, die Du dazu sagen möchtest?

Judith Fegerl: Ich wollte mit der Gestaltung etwas weiter weg vom typischen Geldschein, eher hin zu was, das Unregelmäßigkeiten hat, fast wie selbstgemacht, aber eben dann doch nicht. Die Farbe Schwarz muss ich wohl nicht näher erklären, das liegt auf der Hand. Durch die Verwendung von braunem Papier wirkt der Geldschein auch alt oder gebraucht. Mir ging es darum, den Geldschein als etwas zu positionieren, das in Zukunft möglicherweise wirklich nicht mehr zentral gesteuert, gestaltet und produziert wird. Mehr, dass es so wie hier beim Gibling, viele unabhängige alternative Zahlungsmittel geben wird, die kompensieren, was durch die Digitalität und Vernetzung letztlich verloren ging. Ein bisserl Endzeitstimmung zum Schluss!

Trotz Endzeitstimmung hoffen wir natürlich, dass viele der NutzerInnen neben den vielen kleinen Scheinen auch eine gewisse Menge an 500ter tauschen werden. Damit bleibt die Utopie an der Kunst und dem Kunstwert.

Der Gibling. Die Kunstsammlung.

Das Kunstprojekt ‚Gibling' hat beschlossen eine Kunstsammlung aufzubauen. Eine referentielle Einführung von *Maren Richter*.

Das Kunstprojekt ‚Gibling' hat beschlossen eine Kunstsammlung aufzubauen. Welche Strategie lässt sich daraus im Kontext einer auf dem Tauschprinzip basierenden Währung ableiten, geht man davon aus, dass Sammeln immer auch (Waren- oder Bedeutungs-)Ökonomien mitproduziert? Wie und wodurch lassen sich - nimmt man an, die kommende Gibling-Kunstsammlung ist als kritische Praxis, vielleicht sogar als Aneignungsmethode zu verstehen – andersartige Grammatiken des Kunstsammelns erstellen? Was wäre dann das gegenwärtige Gegenüber und an welche historischen Referenzen lässt sich innerhalb und außerhalb von Sammlungslogiken und -repräsentationen anschließen?

Die Sammlung. Die Warenförmigkeit.

Kürzlich betonte der Künstler Damian Hirst in einem Interview, dass für ihn die Produktion von Kunst zugleich die Produktion von Geld sei. Der Meister der marktkompatiblen Kunst, der das Zurschaustellen des Geldwerts eines Kunstobjekts zum künstlerischen Prinzip erklärte und damit enorme Gewinne am Sammlermarkt erzielt, thematisiert (ob als Ironie lesbar oder nicht) eine grundsätzliche Fragilität im Beziehungsgeflecht Kunst/Geld, namentlich in der Tätigkeit des Sammelns. Eine Sammlung ist im besten Fall von mäzenatischen Prinzipien (also im Motiv der fördernden Verpflichtung gegenüber der Kunst) angetrieben, und selbst wenn dadurch die wirtschaftliche Potenz des Sammlers mit in den Mittelpunkt rückt, denn das tut sie – verspricht sie dennoch und vor allem Uneigennützigkeit. Mit dem Zusammenbruch des Essl-Imperiums 2014 etwa mussten die Überlegungen um den Erhalt der Privatsammlung rasch auf eine pragmatische Ebene des betrieblichen Überlebens heruntergebrochen werden, wodurch die Wichtigkeit der Sammlung in ihrer konzeptuellen Gesamtheit auf den Warenwert einzelner (als wertvoller geltenden) Kunstwerke reduziert werden musste, aber auch konnte.

Mit der aktuellen Ausstellung im Lentos Kunstmuseum »Ich kenne kein Weekend«, in der die Sammlung des deutschen Kurators Rene Blocks zu sehen ist, begegnet man einem weiterenTypus/Aspekt von Sammlungstätigkeit, die vor allem später in der kritischen Beobachtung für KünstlerInnen mehrfach Relevanz erlangte. Der Sammler übernimmt gegenüber der Kunst die Funktion des Ermöglichens. Er schafft Raum und Ressourcen, um etwas zu lancieren, was im Moment des Sammelns in großen Teilen als (noch) nicht wertvoll erachtet wird. Entsprechend bildet die gesammelte Kunst mehr eine (befruchtende) Beziehung zwischen KünstlerIn und SammlerIn als weniger eine zwischen Kunst und Markt ab. Dass Josef Beuys und die Neo-Avantgarde, mit denen Block zusammenarbeitete, etwas später einen horrenden Marktwert erlangten, spiegelt jedoch das Paradox des Marktes wider – besonders dann, wenn das »Alte« bereits archiviert ist, wie Boris Groys in den 1980er den Markt kommentierte, und die Suche nach dem »Neuen« auf den Plan des Kunstmarkts/des Ausstellungsmachens tritt.

Die Kunst. Der Betrieb. Die Ökonomien.

Tatsächlich riefen die zunehmend gewichtiger werdenden Verwertungslogiken, gesteuert durch Ausstellungsinstitution/Kurator/ Kunstmarkt – und später als Kunstbetrieb bezeichnet – bei KünstlerInnen in der selben Zeit ein Unbehagen und zugleich neue künstlerische Richtungen hervor, wie die Institutionskritik, die sich bis in die frühen 1990er Jahren in verschiedenen Spielarten durchdeklinierte. Der Rückzug aus dem ‚Betrieb' galt als politische Äußerung. Und als gemeinsamer Nenner wurde die Kunstinstitution als »Problem« und als Teil eines größeren Ensembles sozioökonomischer Räume konzeptualisiert. Ihre Ausdrucksformen waren bevorzugt – auch eine Verweigerungspraxis mitverfolgend - ephemer, interventionistisch, sie traten als Manifeste oder später vermehrt partizipativ auf. Die Museen erkannten jedoch bald, dass eine Einladung an die KünstlerInnen, den eigenen Betrieb bzw. allgemeiner den Kunstbetrieb als Abbild marktwirtschaftlicher Mechanismen kritisch unter die Lupe zu nehmen, als öffentlich wirksame Geste der Selbstreflexion erachtet wurde. Mit ihr ließ sich das Museum/die Galerie als dynamischer und sozialer Raum, ja sogar als demokratischer Ort aufmerksamkeitsökonomisch re-positionieren – gewillt, verkrustete Systeme, interne soziale Missstände und Hierarchien aufzubrechen. KünstlerInnen wiederum erkannten darin schnell eine Instrumentalisierung ihrer künstlerischen Praxen als eine Art institutionelles, gewinnsteigerndes Spin Doctoring. Worauf die Kunst auf der Suche nach neuen Bezugssystemen den öffentlichen Raum, Communities, die Stadtbrache, den Leerstand bevorzugt als inhaltliche und konzeptuelle Referenz präferierte um etwa die unternehmerischen Strategien einer Stadt- denn auch diese verwandelte sich zusehends in einen wirtschaftlich agierenden Betrieb - (vorerst) in relativer Freiheit und ohne Zwänge von ästhetisch warenförmigen Richtlinien formulieren konnte.

Erst in den letzten Jahren befanden es KünstlerInnen wieder verstärkt wichtig, sich den (nunmehr weitaus komplexeren und mit neuen Größenordnungen bestückten) Zusammenhängen von Kunst, Institution und Ökonomien zu widmen. Sie treten bevorzugt forensisch, performativ, aktivistisch, in Referenz zum Agitrop und ohne Zustimmung der Institutionen, der Stadt, des Marktes auf, um auf globale (fragwürdige) Geschäfte von Kunst-Sponsoren aufmerksam zu machen oder gemeinsam mit Menschenrechtsorganisationen für verbesserte Arbeitsbedingungen von Bauarbeitern eines Museums in Abu Dhabi zu kämpfen.

REDISTRIBUTION

ENTER A PLACE FULL OF PEOPLE (CULTURAL EVENT, POLITICAL MEETING, BUISNESS SESSION ETC) ASK ALL THE THE PEOPLE ATTENDING THE EVENT TO PUT ALL THE CASH THEY HAVE WITH THEM IN A JAR. THE TOTAL IS THEN DIVIDED BY THE NUMBERS OF PEOPLE ATTENDING AND REDISTRIBUTED AMONG THEM.

Die Sammlung. Der Gibling. Die Fragen.

In diesem sehr schlaglichtartigen Abriss über historische wie gegenwärtige Spannungsfelder von Kunst/Institution/Geld/ Markt in der Überlappung von Bedeutungen, etwa rigide Märkte vs. Freiräume, Verwertungs- vs. Entkoppelungsprozesse, repräsentative Narrative vs. emanzipatorische Narrative, – und zurück zur Frage, welche Lesart eine Gibling-Kunstsammlung erbringen könnte - eröffnen sich an dieser Stelle vorerst mehr Fragen, denn Antworten:

Welchen Wert kann eine Kunstsammlung im Kontext eines Kunstprojekts, das sich auf die Suche nach Alternativen zur Marktwirtschaft begibt, erlangen, in einer Zeit der permanenten Krisen, in der die turbokapitalistische Wachstumslogiken als Schubkraft dienen, um ausschließlich das Bestehende als bewahrenswert zu erachten – und in der 'Krise' durch Sicherheitsregime und algorithmische Regierungsstile verwaltet wird? Verschreibt man sich der Darstellung systemischer Zusammenhängen und sucht nach anderen, bislang unbekannten Formeln, oder reproduziert eine Kunst-Sammlung zwangsläufig die ihr inhärenten Verwertungslogiken mit, auch wenn es die Kunst selbst ist, die Kunst sammelt/fördert? Welchen Agenden kann sich eine Gibling-Kunstsammlung verpflichten? Oder: Ist es relevanter zu fragen, welche Möglichkeiten der Aufbau einer Sammlung für eine Gemeinschaft hat, die, verknappt formuliert, als künstlerische Strategie Wohlstand durch Gemeinwohl ersetzt sehen will? Oder nochmals anders formuliert: Welche Bedeutung kommt dabei dem Erwerb und dem Austausch von Wissen zu? Lässt sich daraus eine kritische Forderung (er)schließen?

Über den Zeitraum von einem Jahr werden KünstlerInnen eingeladen, diese Beziehungsgeflechte zu kommentieren, sichtbaren wie unsichtbaren Mechanismen nachzugehen oder dissidente Vektoren zu erzeugen – in der Zustimmung damit zugleich Teil eines Sammlungsbestands zu werden.

Man könnte es als eine Art kunstbetriebliches Testfeld umschreiben, mittels dessen Konflikte auf ihr Wahrnehmbarmachen hin untersucht werden, etwa dort, wo eine »There is no Alternative«-Wachstumslogik und -praxis ein anderes Narrativ, ein anderes Bild erfordert und einfordert. Oder im Blick auf mögliche gemeinschaftsbildende Prozesse, (Re) Politisierungen, De-Ökonomisierungen oder De-Kolonialisierungsmodelle.

Der italienische Künstler *Aldo Giannotti* steuert den ersten Beitrag zur Sammlung bei. Mit *Redistribution* ruft er nicht nur zur Geld-Umverteilung auf. Giannotti schlägt zugleich das Erproben in einem sozialen Mikrokosmos vor. Überlegungen zu gesellschaftlicher, ökonomischer, ökologischer aber auch körperlicher (Im)Balance sind wiederkehrende Themen des in Wien lebenden Künstlers, aus denen heraus für ihn Formen des gesellschaftlichen oder widerständigen Handelns generierbar werden.

Maren Richter ist freie Kuratorin, Researcher und Kunstkritikerin.



Ab 2016 gibt es noch einen weiteren Kunstkontext des Giblings: Die **Stadtwerkstatt** und **Punkaustria** beginnen die **Gibling Kunstsammlung**. **Jedes Monat** wird ein Kunstwerk mit **500 Giblingen** angekauft – getauscht. Die Kunstwerke, die angekauft werden, müssen **kleiner als 100 x 150 x 1 cm** sein und werden in einem Galeriekasten der Punkaustria präsentiert und gelagert.

Ausgewählt werden die Werke von Maren Richter, die hier auf dieser Seite eine Einführung zum Gibling und zur Sammlung, beziehungsweise zum ersten Künstler in der Sammlung, zu Aldo Giannotti, gibt.



Impressum versorgerin Nr. 0110 / JUNI 2016 . herausgeberin: »stadtwerkstatt«, kirchengasse 4, A-4040 linz . tel: 0732-731209 . fax: 0732-711846 . e-mail: versorgerin@servus.at . web: http://versorgerin.stwst.at . redaktion: astrid benzer, tanja brandmayr, claus harringer, kurt holzinger, franz xaver . cover: zeichnung: lajos tihanyi, *karl kraus* (1925), semi-fake-kraus-zitat: gerhard scheit. molto ben trovato! grazie mille! . layout: astrid benzer, astrid.benzer@liwest.at . anzeigen: kurt.holzinger@servus.at . auflage: 8.000 stück . druck: landesverlag wels . blattlinie: die versorgerin berichtet über die aktivitäten der stadtwerkstatt und bringt beiträge zur transformation von kultur und politik. **RETOUREN AN: STADTWERKSTATT, KIRCHENGASSE 4, 4040 LINZ**